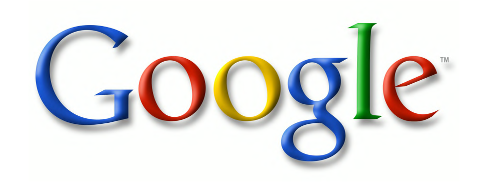
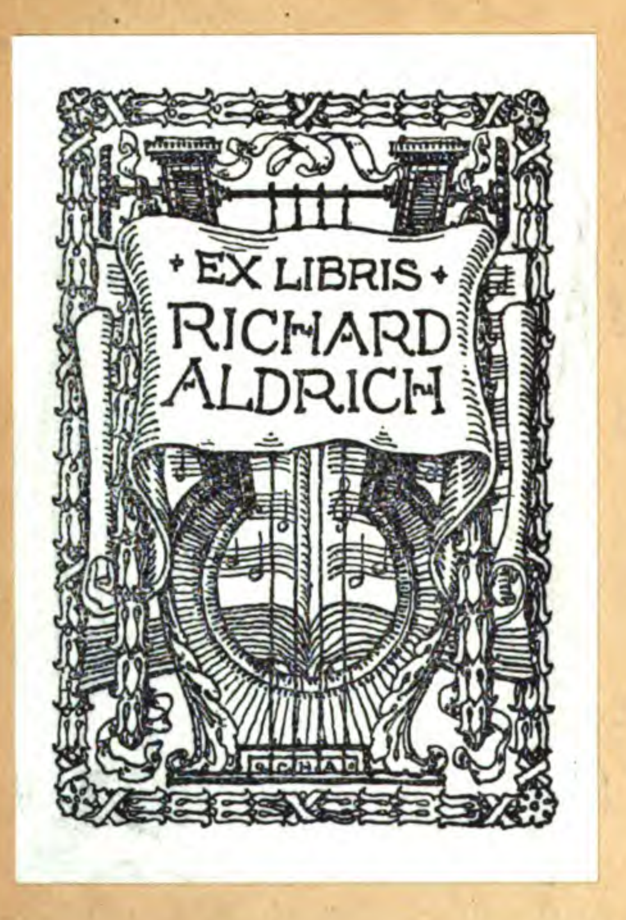



EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

G. ROSSINI

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

G. ROSSINI

SA VIE

ET

SES ŒUVRES

PAR

A. AZEVEDO

PRIX NET : 5 FRANCS

PARIS

Au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HEUGEL ET C[ie]

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

TYP. MORRIS ET Cᵒ, RUE AMELOT, 64

1864





KP

SALON DE 1865



Alfred Lemoine lith.

Imp. Bertauts, à Paris
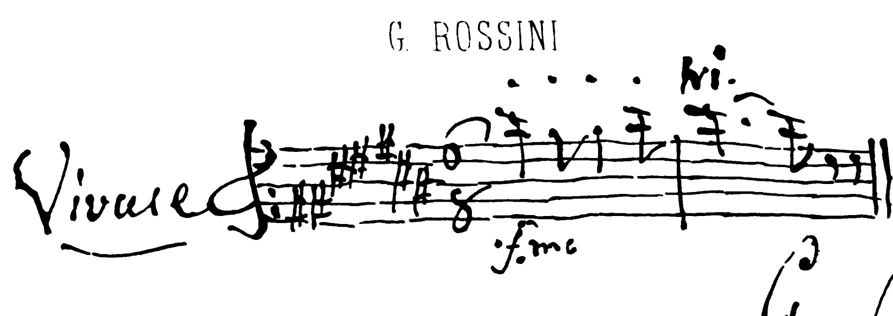
G. ROSSINI

MÉDAILLON en MARBRE, commandé par S. Exc. Le MINISTRE des BEAUX-ARTS, au Statuaire H. CHEVALIER, pour le Foyer de l'Opéra.

Aug. Lemoine, lith.

Imp. Bertauts, Paris.

G. ROSSINI
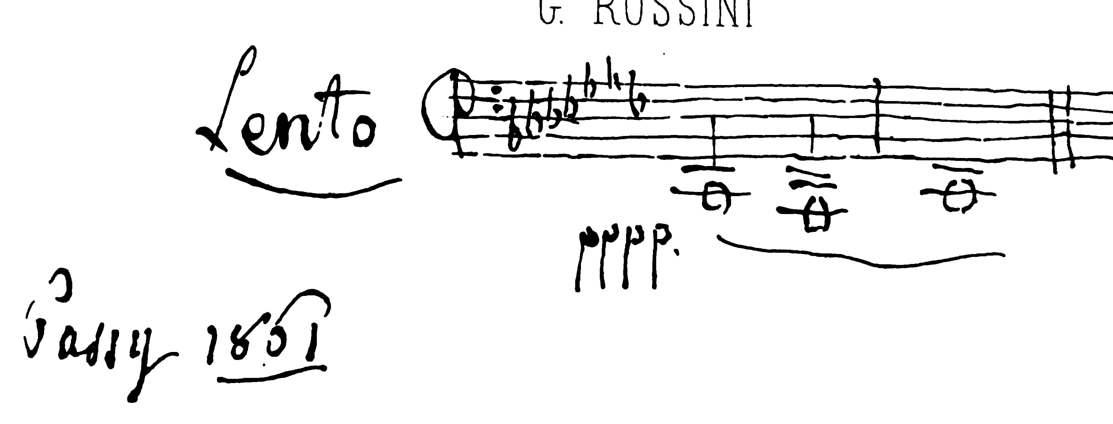


G. Rossini

u Ménestrel, 2bis r. Vivienne



Aug. Lemoine d'après une phot. d'Erwin. Imp. Bertauts, Paris

G. ROSSINI



AUTOGRAPHES

DE

G ROSSINI

Lettre adressée par G. ROSSINI au Syndic de Pesaro, à l'occasion de la Statue qui lui a été élevée dans sa Ville natale.

Prestantissimo Sig.r Ceciarelli

Ricevo con somma gioia la di lei pregiat.ma 23 corr.te, colla quale la S. V. mi dipinge coi Penelli di Sanzio (mia adorato) quanto si è oprato nella mia cara Pesaro onde onorarmi e Festeggiarmi; S. E. Ubaldino Peruzzi, con sua del 21 mi faceva parte della Real Munificenza, la S. V. mi fa ora conoscere essere in possesso di una Medaglia Coniata in onor mio offerta dalla Gentile e Generosa deputazione Toscana per essermi inviata, cose tutte tendenti ad Edificarmi, e se fosse possibile ad Inorgoglirmi, Belli e Lusinghieri Incoraggiamenti certamente sono questi, per i quali sono Riconoscentissimo; mi è caro però il Dichiararla che ciò che più alletta l'anima mia e fa molcere il mio Cuore è L'affetto che mi addimostrano i miei Concittadini, veder ricambiato un amor Patrio che io nutrii

(sebbene in silenzio) tutta la mia vita è vera Beatitudine per me, debbo dirle ancora che mi gode l'anima nel pensare che l'amatissimo mio Conte Gordiano Perticari ha pur esso figurato in tali solenne Circostanze, locchè mi è prova godere egli buona salute e conservare per me la di lui Benevolenza, di cui son fiero; m'accedo o mio Sig.r Sindaco di darle troppo a lungo la pena di leggermi, getti gli occhi nel mio cuore e mel perdoni.
Le piaccia far agradire alli Sig.ri Componenti la Giunta i sentimenti della mia calda Riconoscenza e la stesso la prego fare con coloro che riamano il Pesarese e che è felice dirsi

Suo Riverente e affezionato
Gioachino Rossini

Passy de Paris
27 Agosto 1864

Al Sig.r Emidio Ceccarelli
Sindaco di Pesaro.

TRADUCTION

Très excellent Monsieur Ceccarelli.

Je reçois avec une joie profonde votre très estimable lettre du 23 courant, par laquelle vous me peignez avec le pinceau du Sanzio (mon adoré) ce qui s'est fait dans ma chère ville de Pesaro pour m'honorer et me fêter. S. Exc. Ubaldino Peruzzi, par une lettre du 21 me faisait part de la munificence royale; vous me faites maintenant connaître, monsieur, que vous êtes en possession d'une médaille frappée en mon honneur et offerte par la courtoise et généreuse députation Toscane pour m'être envoyée. Toutes ces choses tendent à m'édifier, et, si c'était possible, à m'énorgueillir. Ce sont assurément là de beaux et flatteurs encouragements dont je suis très reconnaissant.

Je tiens cependant à vous déclarer que ce qui réjouit le plus mon âme et me pénètre le plus le cœur, c'est l'affection que me témoignent mes concitoyens. Voir payer de retour un amour de la patrie que j'ai nourri (quoique en silence) toute ma vie, c'est une vraie félicité pour moi. Je dois aussi vous dire que j'ai la plus grande satisfaction à penser que mon très cher Comte Giordiano - Perticari a, lui aussi, figuré dans cette circonstance solennelle, ce qui m'est une preuve qu'il jouit d'une bonne santé et qu'il me conserve sa bienveillance dont je suis fier. Je m'aperçois monsieur le syndic, que je vous donne trop longuement la peine de me lire; jetez les yeux dans mon cœur et pardonnez-le moi.

Veuillez bien faire agréer à M.M. les membres de la junte les sentiments de ma chaleureuse reconnaissance, et je vous prie d'en faire autant auprès de ceux qui aiment l'enfant de Pesaro, qui est heureux de se dire votre respectueux et affectionné

GIOACCHINO ROSSINI.

Passy-Paris, 27 Août, 1864.

Imp. Kerhaute, Paris

Mon cher Mr. Stephen de la Madelaine.

En me demandant mon assentiment pour l'Eréction d'une Statue a notre Immortel Rameau c'est comme l'on dit chez nous Invitarmi a Nozze. Je suis veuillez le croire un ardent admirateur de cet homme illustre, il a rendu a l'art musical de si grands services il faudroit les meconnaitres pour ne pas saisir avec empressement la seule maniere d'honorer ce Genie, les productions Dramatiques Les ravissantes compositions de Clavecin que je fais toujours executer chez moi par le meilleur Interprete Madame Tardieu ont été et seront l'objet de ma constante admiration et de mon bonheur.. Je dis Fiat Lux que la Statue soit Erigée !!!

En m'associant a votre grande pensée recevez ici l'expression de la Gratitude de votre Tout dévoué

G. Rossini

Passy 4 Septembre 1862.

Album de
Mr LEFÉBURE WÉLY

Animali parlanti del giorno!

Canone perpetuo a Quattro Soprani

Andno mosso

Or che s'oscura il ciel il canto strano u-dium d'anima-li gnao gnao gnao gnao ecco il canto di ma-nie-ra cod cod cod cod ~ ~ ~ ~ ~ de- cod ~ ~ de- quest'è il cantare brillan-te bau bau bau bau ecco il can-to guerrie-ro

Da Capo

Piano

Da Capo

Beau Sejour ce 11 Octe 1858.

G. Rossini

Composé pour
LE JOURNAL LA MAÎTRISE

Sopra — os — tium | pandis os — ti
Contra — os — tium | pandis os — ti
Tenor — os — tium | pandis os — ti
Bass — os — tium | pandis os — ti

1mo

um a da | ro-bur fer au —
um a da | robur fer au —
um a da | ro-bur fer au —
um a da | ro-bur fer au —

Sotto voce

xiliu | O salutaris | hos — tia
xiliu | O Salutaris | hos — tia
xiliu | O Salutaris | hos — tia
xiliu | O Salutaris | hos — tia

G. ROSSINI

SA VIE ET SES ŒUVRES

I

On a bien souvent écrit la vie de Rossini.

Cela devait être.

Le prodigieux artiste qui, d'un essor incomparable, a parcouru toute l'échelle des genres, — la symphonie exceptée, — depuis le joyeux *sigillara* de *la Pietra del Paragone*, et les carnavalesques *cra cra* et *boum boum* de *l'Italiana in Algieri*, jusqu'au *Stabat*, en passant par la comédie semi-bouffe du *Barbier*, le conte de *Cenerentola*, le fabliau du *Comte Ory*, le mélodrame de *la Gazza Ladra*, les tragédies de *Tancrède*, d'*Otello* et de *Semiramide*, l'oratorio de *Moïse*, et les drames de *la Donna del Lago* et de *Guillaume Tell*, et qui a laissé des chefs-d'œuvre à tous les échelons;

Qui, d'un coup de génie, a transformé son art en faisant un appel direct aux lois naturelles de la musique: l'euphonie et le rhythme, sans plus s'occuper des cris des pédants que de certaines règles toutes conventionnelles de leur scolastique, et a donné par son heureuse initiative et son exemple plus d'allure et d'indépendance au style, sans diminuer sa pureté;

Qui a su trouver, pour les morceaux de musique, des plans d'une beauté suprême, une architecture digne des temples de la Grèce antique;

Qui a fait dans l'opéra sérieux la plus nécessaire des réformes, en y remplaçant le récitatif au clavecin et les formules non moins consacrées qu'ennuyeuses du genre, par les plus belles, les plus vivantes mélodies que l'on connaisse;

Qui a su rester le plus clair, le plus lumineux des compositeurs, parce qu'il a toujours fait régner en souveraine dans ses œuvres la mélodie vocale, tout en donnant à l'harmonie, par de riches modulations, un mouvement, à l'orchestre, par d'heureuses combinaisons d'instruments, un éclat de sonorité, aux accompagnements, par les plus ingénieux dessins, un intérêt jusqu'à lui sans exemple;

Qui, en fixant lui-même les ornements de ses cantilènes, a imposé des limites aux caprices des chanteurs, sans cesser un instant de leur fournir des occasions de briller par la manière admirable dont il a su écrire pour les voix;

Qui, après avoir fait toutes ces grandes choses et beaucoup d'autres non moins grandes, a donné l'exemple, unique dans l'histoire, d'un souverain de l'art se retirant de la vie militante à l'âge de trente-sept ans, alors qu'une transformation de sa manière dans le sens des idées françaises lui promettait une nouvelle et copieuse moisson de chefs-d'œuvre, et eût, à coup sûr, tenu sa promesse;

Rossini, en un seul mot, — et ce seul mot dit tout, — ne pouvait manquer d'historiens.

En venant après tant d'autres, que nous ne valons pas, conter à notre tour sa vie et dire notre mot sur son œuvre, nous sentons bien que nous n'avons sur nos devanciers qu'un seul avantage, celui d'arriver le dernier. Mais cet avantage n'est pas à dédaigner en matière de biographie, et nous n'avons pas la force de résister à la tentation qu'il nous donne.

Depuis le 3 août 1829, jour à jamais glorieux et funeste où *Guillaume Tell* a fait, pour la première fois, sa radieuse appa-

rition, et où Rossini a déposé sa plume, qui était un sceptre, jusqu'au moment où nous traçons ces lignes, c'est-à-dire pendant une période de trente-cinq ans de silence du maître, le temps a fait son office ordinaire : il a éteint les passions exaltées par la lutte, enflammées au contact de tant d'innovations hardies, envenimées par le spectacle de tant de succès obtenus dans le monde entier ; il a discrédité bien des fables inventées au sujet de la vie du compositeur, et révélé bien des vérités ; il a fait surgir de nouvelles écoles, dont les témérités, parfois poussées jusqu'à l'extravagance, ont mieux fait comprendre le sens profond, la haute raison théorique et pratique de la réforme rossinienne ; il a permis, en un mot, de juger de sang-froid, et avec impartialité, l'œuvre et l'auteur.

Si l'on ne peut blâmer la funeste résolution qui, depuis trente-cinq ans, réduit au mutisme une lyre inspirée, puissante et féconde entre toutes, on doit la déplorer plus que nous ne saurions dire. A quelque chose malheur est bon, cependant. Cette inexorable résolution a du moins l'avantage de faire commencer la postérité, pour Rossini, depuis le 3 août 1829. Vivant, il jouit en partie, pour son œuvre et pour sa gloire, des bénéfices de la mort, et l'immortalité date pour lui de l'instant où il ne s'est plus mêlé aux luttes des vivants.

A cette circonstance si propice pour quiconque veut écrire la biographie d'un homme vivant et bien vivant, certes, il faut ajouter que des sources précieuses de renseignements et d'enseignements positifs, jusqu'à présent fermées par une taciturnité systématique, se sont heureusement ouvertes depuis quelques années, et qu'il nous a été permis d'y puiser pour fertiliser le présent travail.

Cela dit, abordons notre sujet.

Quiconque, à jour et à jamais, comme dit l'aimable président de Brosse, voudra connaître les principes fondamentaux et contempler face à face l'idéal de la grande école italienne de musique, doit lire, relire et méditer l'impérissable page que nous allons transcrire ici, ne connaissant pas dans le monde une préface plus

éloquente, plus profonde, plus exacte de tous points et mieux applicable au sujet, à mettre en tête de la vie du maître immortel qui a prononcé le mot suprême de cette grande école.

« Quand on commence à connaître la mélodie italienne, dit Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre sur la Musique française*, ON NE LUI TROUVE D'ABORD QUE DES GRACES, *et on ne la croit propre qu'à exprimer* DES SENTIMENTS AGRÉABLES ; mais pour peu qu'on étudie *son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de* LA FORCE que lui prête l'art des compositeurs *dans les grands morceaux de musique;* c'est à l'aide de ces modulations savantes, *de cette harmonie simple et pure, de ces accompagnements vifs et brillants,* QUE CES CHANTS DIVINS DÉCHIRENT OU RAVISSENT L'AME, *mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent,* DANS SES TRANSPORTS, *des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés.*

» Comment le musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? *Est-ce à force de contraster les mouvements, de multiplier* LES ACCORDS, LES NOTES, LES PARTIES? Tout ce fatras, *qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque,* ÉTOUFFERAIT LE CHANT AU LIEU DE L'ANIMER, *et détruirait l'intérêt* EN PARTAGEANT L'ATTENTION. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit *aussitôt qu'elles se font entendre à la fois*, et il ne reste qu'une suite d'accords, qui, quoi qu'on puisse dire, *est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ;* de sorte que *plus on entasse des chants mal à propos*, et moins la musique est *agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter* AU MÊME INSTANT A PLUSIEURS MÉLODIES, et que, *l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que* DE LA CONFUSION ET DU BRUIT. Pour qu'une musique devienne intéressante, *pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter*, il faut que *toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet;* QUE L'HARMONIE NE SERVE QU'A LE RENDRE PLUS ÉNERGIQUE ; *que l'accompagnement* L'EMBELLISSE SANS LE COUVRIR NI LE DÉFIGURER ; que la basse, par une marche uniforme et simple, *guide* en quelque sorte *celui*

qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive : IL FAUT, en un mot, QUE LE TOUT ENSEMBLE NE PORTE A LA FOIS QU'UNE MÉLODIE A L'OREILLE ET QU'UNE IDÉE A L'ESPRIT. »

Rousseau, revenant au monde, sentirait-il la nécessité, après avoir entendu les opéras du maître de Pesaro, de changer un seul mot à sa profession de foi mélodique ? Il n'est pas permis de le penser, si l'on considère l'intime relation qui existe de tous points entre la théorie du philosophe et la réalisation de cette théorie par le musicien.

Rossini connaissait-il, au commencement de sa carrière, connaît-il même aujourd'hui cette page enflammée d'éloquence, éclatante de raison, que nous oserons nommer la *véritable déclaration des droits de l'homme* en fait de musique ? Nous ne savons ! Ce qu'il y a de certain, c'est que de l'audition et de l'étude de quelques intermèdes en 1752 et des souvenirs des opéras qu'il avait entendus à Venise, lorsqu'il y était secrétaire ou domestique de l'ambassadeur de France, Rousseau, d'un coup de génie, qui est un trait de lumière, a su trouver et formuler le principe de l'*unité de mélodie*, véritable manifeste de la campagne entreprise soixante ans plus tard par Rossini, campagne terminée par d'impérissables conquêtes.

Ainsi, à soixante ans de distance, le grand mélodiste de la prose et le grand mélodiste de la musique se donnent la main, et, se l'étreignant, se complètent l'un par l'autre. Quel spectacle et quel enseignement !

Courons maintenant au récit.

II

LA PREMIÈRE ENFANCE

DÉTAILS DE FAMILLE. — GÉNÉALOGIE. — BLASON. — VANITÉ DES GRANDEURS HUMAINES. — LE *Tubatore*. — ANNA GUIDARINI. — MÉSAVENTURE DE TROIS APÔTRES. — NAISSANCE. — AMOUR FILIAL. — INVASION DES FRANÇAIS ET DES IDÉES RÉVOLUTIONNAIRES. — DESTITUTION ET EMPRISONNEMENT DE GIUSEPPE. — DÉPART D'ANNA POUR BOLOGNE.

GIOACHINO (1) ANTONIO (2) ROSSINI est né, le mercredi 29 février 1792 (3), à Pesaro, jolie petite ville des États romains (4) située au bord du golfe de Venise.

Il est l'unique rejeton du mariage de Giuseppe Rossini, de Lugo, avec Anna Guidarini, de Pesaro.

Dans l'antiquité, sept villes de la Grèce se disputèrent l'insigne honneur d'avoir été le berceau d'Homère. Aujourd'hui, de telles compétitions deviennent impossibles; les registres baptismaux, et, mieux encore, ceux de l'état civil, y mettent bon ordre. Les gens de

(1) Nous trouvons ce prénom écrit tantôt avec deux C, tantôt avec un seul dans les livres italiens. Nous suivons l'orthographe adoptée par Rossini pour sa signature.

(2) Ce second prénom ne figure pas dans les biographies. Rossini lui-même ne l'ajoute au premier que pour signer les contrats et les papiers d'affaires.

(3) Tous les jours de semaine des dates de cette notice sont établis avec le secours de l'ingénieux *héméronome* de M. Aimé Paris, le plus sûr et le plus commode des calendriers perpétuels.

(4) Pesaro fait maintenant partie du royaume d'Italie.

Lugo, cependant, revendiquent la gloire de compter l'illustre compositeur au nombre de leurs compatriotes, parce que, disent-ils, le mot *patrie* vient de *Pater*, et que son père *Giuseppe* est né dans leur ville. Pesaro, selon cette hypothèse, ne serait donc que la *matrie* de Rossini. Nous ne nous chargeons pas de trancher la question (1).

Il résulte d'une généalogie publiée dans l'*Album di Roma*, le 23 mars 1861, que l'immortel compositeur descend en droite ligne d'une famille patricienne de Cotignola et de Lugo, famille dont le premier chef connu est Giovanni Russini, ou Rossini, qui florissait vers le milieu du seizième siècle. Il en descend par Giovanno Francesco, dont le frère, Fabrizio, fut gouverneur de Ravenne, et mourut à Lugo, en 1570, ambassadeur ordinaire près du duc de Ferrare ; puis par Bastiano, par Antonio, né le 9 mars 1600, par Antonio, né le 16 février 1637, par Antonio, né le 7 septembre 1657, par Giuseppe Antonio, né en 1708, par Gioachino Sante, né en 1739, et enfin, par Giuseppe Antonio, né en 1764.

Cette famille patricienne avait nécessairement un blason. L'*Album di Roma*, du 24 mars 1860, nous fait connaître que ce blason était formé de trois étoiles placées dans la partie supérieure de l'écusson, et d'une main tenant une rose surmontée d'un rossignol, placée dans sa partie inférieure.

Mais, ô vanités du patriciat et des armoiries! malgré sa noblesse et son blason, qu'il ignorait parfaitement, d'ailleurs, Giuseppe Antonio Rossini était obligé, pour gagner sa vie, de remplir le très-modeste emploi de *tubatore* (trompette de ville) à Pesaro, et Anna Guidarini, qu'il avait épousée, était la fille d'un honnête boulanger de l'endroit.

L'emploi de trompette de ville que remplissait Giuseppe, consistait surtout à sonner, soit en marchant devant le corps municipal les jours de grande solennité, soit au balcon de l'hôtel de ville,

(1) Rossini a tâché de mettre tout le monde d'accord au moyen d'un jeu de mots en italien : « Je suis, a-t-il dit, *il Cigno* (le Cygne) de Pesaro. Je serai aussi *il Cignale* (le Sanglier) de Lugo. »

lorsqu'il y avait quelque *bando* (décision de l'autorité) à faire connaître au peuple ; et comme un tel emploi n'absorbait pas tout le temps de son titulaire, et que la municipalité de Pesaro n'était pas assez riche pour payer beaucoup d'employés, elle faisait remplir à Giuseppe la fonction d'inspecteur des boucheries, indépendamment de celle de *tubatore*.

L'inépuisable bonne humeur, l'entrain perpétuel du *tubatore* lui avaient fait donner par ses amis le surnom d'*il Vivazza*. Sa femme, l'une des plus belles personnes des Marches, avait le caractère sérieux, élevé et sentimental.

Il Vivazza est le grand-père du *Sigillara* de *la Pietra del Paragone*, des *Cracra* et des *boum boum* du trio de *Papatacci* de *l'Italiana in Algieri* et de la cavatine de *Figaro*. Anna Guidarini est la grand'mère de la romance du *Saule*, de l'air de la prison de *Zelmira*, de *Sombre forêt* et de *Sois immobile* ! de *Guillaume Tell*.

En sa qualité de fonctionnaire public dans une ville de l'État du pape, *il Vivazza* devait être dévot, et rien ne prouve qu'il ne l'ait pas été. Mais sa dévotion, il en faut convenir, ressemblait fort à celle de ces Napolitains qui sifflent saint Janvier et l'accablent des plus virulentes injures lorsque le miracle de la liquéfaction de son sang ne s'accomplit pas d'une manière assez prompte et brillante. Le fait qui suit le prouve péremptoirement.

Le 29 février 1792, Anna Guidarini, la femme d'*il Vivazza*, éprouvait les terribles douleurs de l'enfantement; les parentes, les amies, les voisines n'avaient rien imaginé de mieux, pour hâter sa délivrance, que d'allumer, selon la coutume du pays, de petits cierges devant les statuettes des douze apôtres, qui formaient l'unique décoration de la chambre voisine de celle où gisait la patiente.

Ces statuettes étaient en plâtre, la position du *tubatore* ne lui permettant pas d'en avoir en matière plus précieuse. Les cris de douleur de sa bien-aimée femme, le murmure monotone des oraisons et des patenôtres des commères agenouillées devant les apôtres, l'inquiétude si naturelle en pareille occurrence, toutes ces

choses se réunissaient pour exalter la tête naturellement incandescente de l'irréfrénable *Vivazza*. Il allait, venait, entr'ouvrait la porte de la chambre de sa femme, la refermait convulsivement, et demandait d'une voix retentissante si l'on ne voyait rien venir; et comme la réponse était toujours négative, il entra dans une frénésie complète.

S'en prenant aux apôtres, dont l'intervention n'activait pas au gré de son impatience le dénoûment désiré, aux petits cierges allumés devant leurs statuettes, aux commères et à leurs patenôtres, il saisit un bâton, et se mit à briser les images en plâtre, à éteindre les cierges, à chasser les dévotes, scandalisées plus qu'on ne saurait dire d'une pareille incartade.

On voit, on entend d'ici la scène : les statuettes brisées, les cierges éteints éparpillés sur le sol, les grondements terribles de la colère d'*il Vivazza*, ses malédictions, ses jurements, ses yeux hagards, sa chevelure en désordre, ses mouvements furibonds, les formidables moulinets du bâton dont il s'était armé, les anathèmes des dévotes réduites à fuir, et, planant sur le tout, les cris suraigus de l'infortunée Anna Guidarini.

Déjà trois statuettes étaient réduites en morceaux, et l'intraitable *Vivazza* s'apprêtait à faire subir le même sort à la quatrième, représentant san Giacomo.

A ce moment, un petit cri perça le tumulte : Gioachino Rossini venait de faire son entrée dans le monde.

Il Vivazza l'entendit et courut à la chambre de sa femme. Dès qu'il connut le sexe de son enfant, il vint, par un de ces revirements subits dont les organisations méridionales sont seules capables, s'agenouiller devant la quatrième statuette, et, ayant reconnu qu'elle représentait le patron de sa paroisse à Lugo, il s'écria d'un ton fervent : « *San Giacomo vi ringrazio! che siete il titolare della mia parocchia in Lugo, e ci avete aiutato anche di là.* » (Saint Jacques, je vous rends grâce; vous êtes le patron de ma paroisse à Lugo, et, de là, vous nous avez aidés.)

Devenu grand, Gioachino n'en voulait pas croire son père et Innocenzo Venturini, l'intime ami d'*il Vivazza*, lorsqu'ils lui contaient cette surprenante histoire. Mais le témoignage de sa mère, cent fois répété, mit fin à cette incrédulité, d'ailleurs, bien naturelle.

Sa première enfance se passa sans incident notable, comme celle de Gargantua : « A boire, dormir et manger, dit Rabelais, à dormir, manger et boire, à manger, boire et dormir. »

Sa mère et son père eurent pour lui les soins les plus tendres, et jamais assurément tendresse ne fut mieux placée, mieux payée de retour. L'amour filial poussé à ses dernières limites, est, à côté de son immense gloire d'artiste, le point culminant de la vie du grand compositeur. Encore aujourd'hui, cet homme que l'on croit impassible, parce qu'il lui a plu de se couvrir d'un masque d'indifférence pour se préserver des sots propos, des indiscrétions et des fades louanges, ce sceptique, ce désabusé, cet insensible ne peut parler ni entendre parler de son père et de sa mère sans verser des larmes.

Il n'oublie pas, il n'oubliera jamais les durs sacrifices que se sont imposés ses parents, aux jours de la misère, pour subvenir à ses besoins. On parlait dernièrement devant lui d'un fils ingrat : « Il n'aurait pas mon estime, » dit-il d'un ton qu'il n'emploie que dans les grandes occasions. Puis il ajouta : « On comprend à la rigueur, mais sans l'excuser, la froideur chez les enfants des riches. Leurs parents ne se sont pas privés du nécessaire pour les élever, ils ont tout au plus détourné quelques miettes de leur superflu ; mais l'ingratitude chez les enfants des pauvres, qui bien souvent ont été obligés de vendre leur dernière pièce de linge pour les soigner, est la plus horrible monstruosité que je connaisse. »

On lui demanda si ses parents avaient été réduits à de pareilles extrémités pendant son enfance. « Oui ! » répondit-il d'une voix émue, dont l'accent renfermait tous les élans de la plus profonde reconnaissance.

Mais n'anticipons point sur les époques. Pendant la première

enfance de Gioachino, le malheur respecta le ménage du joyeux *tubatore*. L'enfant, dès qu'il put courir, jouer, babiller, joua, babilla et courut avec toute la vivacité, toute la pétulance qu'il est facile d'imaginer. Il avait la plus jolie petite figure du monde, et surprenait les gens par la soudaineté, l'originalité de ses répliques.

Et le *tubatore* continuait assidûment à sonner ses fanfares de trompette et à inspecter les boucheries, pour remplir ses doubles fonctions, et jouait du cor au théâtre pour augmenter son modique revenu, lorsqu'il y avait une troupe à Pesaro; et Anna Rossini cultivait, lorsque monsieur son fils voulait bien le lui permettre, la voix charmante que la nature lui avait donnée, et son talent instinctif pour le chant. « *I canto di Anna Rossini*, dit Zanolini, *era come l'animo e il volto, pieno di affetto et di grazia.* » (Le chant d'Anna Rossini était, comme son âme et son visage, plein de tendresse et de grâce.) Elle ne connaissait pas une note, et chantait d'oreille, comme beaucoup d'artistes italiens, et des plus grands.

Un petit événement vint mettre fin à tant de quiétude. En 1796, les paisibles habitants de Pesaro virent passer dans leurs rues quelques demi-brigades françaises : c'étaient des détachements du corps envoyé pour mettre à la raison le gouvernement théocratique, par un jeune général qui, abandonnant aux tacticiens brevetés du conseil aulique les manœuvres de la vieille stratégie, les avait battus à plate couture, en leur laissant, pour toute consolation, le droit de proclamer qu'il avait violé les règles classiques de l'art de la guerre.

Ces demi-brigades allaient au pas de charge, à Tolentino, imposer un traité de paix, et conquérir les chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire qui, pendant dix-neuf ans, ornèrent les musées de la capitale des vainqueurs.

Un tel spectacle était bien fait pour bouleverser la tête volcanique d'*il Vivazza*. Oubliant la prudence innée chez les Romagnols, c'est à corps perdu qu'il se lança dans les idées de la Révolution française. Et le voilà philosophe à la façon de nos gens du dix-huitième siècle, c'est-à-dire libéral et quelque peu républicain. On sent bien

qu'avec un caractère comme le sien il ne s'arrêta pas à moitié route, et cela n'alla pas, on le sent bien aussi, sans scandaliser les âmes pieuses et les partisans du gouvernement pontifical.

La réaction triompha pendant le séjour du général Bonaparte en Égypte, alors que le prestige des armes françaises fut momentanément éclipsé en Italie. Le malheureux *tubatore*, honni, vilipendé, *calpestato* par les Basiles, dont son fils devait si bien le venger par un chant immortel, perdit d'abord la place qui lui donnait du pain, et ensuite fut mis en prison quand les troupes autrichiennes vinrent occuper les États du souverain pontife.

Réduite au désespoir et à la plus dure misère par ces lamentables événements, Anna Rossini, puisant dans son cœur de mère et d'épouse des forces qu'elle ne se connaissait pas, Anna Rossini prit l'héroïque résolution de chanter dans les théâtres.

Gioachino avait alors six ans et trois mois.

Poussée par la plus impérieuse des nécessités, elle quitta Pesaro, où son mari était détenu, vers le milieu de 1798, et se rendit, avec son bien-aimé Gioachino, dans la ville de Bologne, où résidaient alors, comme aujourd'hui, de nombreux agents faisant l'office d'intermédiaires pour les engagements d'artistes.

Et voilà comment l'immortelle campagne de 1796 eut une influence décisive sur les destinées de l'enfant qui portait en lui les germes d'une grande révolution musicale.

III

BOLOGNE

BONAPARTE ET ROSSINI. — LE FAUX LATINISTE. — L'EXAMEN MALHEUREUX. — LA LECTURE, L'ÉCRITURE ET LES QUATRE RÈGLES. — PRINETTI, L'ÉPINETTE ET LES GAMMES AVEC DEUX DOIGTS. — RÉBELLION ET CHATIMENT. — GIOACHINO APPRENTI FORGERON. — RETOUR A DE MEILLEURS SENTIMENTS. — DON ANGELO TESEI : ÉTUDES SÉRIEUSES DU CHANT ET DE L'ACCOMPAGNEMENT. — CHANT DANS LES ÉGLISES. — L'ENFANT DE DIX ANS SOUTIENT SA FAMILLE.

Singulier enchaînement de circonstances ! Si Bonaparte n'avait pas conquis l'Italie à la course en 1796, si nos vaillantes demi-brigades n'eussent pas traversé la paisible petite ville de Pesaro au pas de charge, la tête d'*il Vivazza* ne se serait jamais enflammée au contact des idées de liberté, d'égalité, de souveraineté du peuple, de philosophie et de libre examen, idées parfaitement inconnues dans les États du pape avant notre invasion ; le *tubatore* aurait continué de sonner de la trompette et d'inspecter les boucheries, comme l'y obligeaient les devoirs de sa double fonction ; il ne se serait pas compromis par de discours et peut-être par des actes politiques ; les Autrichiens, au temps de la réaction, n'au-

raient eu ni raison ni prétexte pour le mettre en prison ; sa femme et son bambin n'eussent pas manqué du strict nécessaire, et la dévouée, la courageuse Anna n'aurait pas été obligée de se faire cantatrice de théâtre pour gagner le pain quotidien de sa famille.

En revanche, le petit Gioachino, plus heureux en apparence, n'aurait pas quitté, dès l'âge de six ans, sa petite ville natale pour aller habiter Bologne, l'un des grands centres de la musique en Italie; avec une mère simple bourgeoise, il n'aurait pas entendu sans cesse chanter, étudier des rôles, les répéter; il n'aurait pas vécu dans une atmosphère essentiellement théâtrale et musicale; il n'aurait pas reçu, par conséquent, à l'âge où les impressions ont tant de force et laissent des traces si durables dans l'organisation, cet enseignement de toutes les minutes, qui s'effectue insensiblement, pénètre par tous les pores, pour ainsi dire, et devient d'autant plus efficace, qu'il revêt moins les formes pédagogiques, et se passe mieux de la robe et du bonnet des docteurs, des bancs, des chaires, des férules et des *pensums* de l'école.

Cet enseignement par l'exemple, les conversations, les occupations de la famille, se retrouve dans la vie de Mozart, dont le père était virtuose et compositeur, et dans celle de Beethoven, dont le père était musicien de chapelle. Si Joseph Haydn en fut privé, son admission dès l'enfance à la maîtrise de Saint-Étienne lui en tint lieu. Félicien David fut admis aussi dans une maîtrise dès l'âge de sept ans. A ces exemples on en pourrait joindre beaucoup d'autres.

Certes, les grandes vocations ont une force difficile à maîtriser : cette force, toutefois, n'est pas invincible. A ces vocations il faut, comme à tous les germes semés par la main de Dieu dans l'homme et dans la nature, les conditions sans lesquelles leur développement serait pénible, tardif, peut-être impossible.

Or, les germes de vocation musicale ont plus besoin que tous les autres d'être entourés d'une atmosphère vivifiante. C'est que le langage des sons et des rhythmes, si simple dans ses résultats, que

tous les peuples civilisés le comprennent dès la première audition, lorsqu'il est bien parlé, résulte d'éléments nombreux dont les combinaisons sont très-compliquées; pour se l'assimiler complétement, pour en user en toute liberté, pour y atteindre l'éloquence, il faut l'apprendre dès le berceau, pour ainsi dire, et plutôt par voie d'exemples, et par les circonstances favorables d'un *milieu* fertilisant, que par voie de rudiment et de pédagogie.

Aussi Rossini dit-il souvent : « Sans l'invasion des Français en Italie, j'aurais été probablement pharmacien ou marchand d'huile. »

Nous prenons cependant la liberté grande d'en douter. Il nous semble certain, et nous ne croyons pas commettre une action bien téméraire en le disant, qu'il devait être musicien quand même.

Quoi qu'il en soit, voilà le bambin à Bologne avec sa mère. Anna y commença sa carrière d'artiste en chantant au théâtre *Civico*, où elle avait été engagée d'emblée. Elle fit ses débuts avec le basso Barilli, depuis si célèbre, et le ténor Siboni, qui paraissaient aussi pour la première fois devant le public. Le talent d'Anna fut très-goûté et des propositions d'engagement lui vinrent en assez grand nombre.

A eux trois les débutants ne savaient pas une note : ils étaient musiciens d'oreille, *orecchianti*, comme disent les Italiens.

On a dit qu'Anna était reléguée dans l'emploi des *seconde donne;* c'est une erreur. Sans doute, elle n'était pas une Catalani, mais elle a tenu d'une manière distinguée l'emploi de première chanteuse dans le répertoire de Cimarosa, de Fioravanti, et des autres compositeurs alors en vogue, et elle n'a jamais tenu que celui-là. Zanolini dit d'elle : « *Anna Rossini*, *già delle prime fra le prime donne buffe.* » (Anna Rossini, autrefois des premières parmi les premières chanteuses bouffes.)

La saison du théâtre *Civico* terminée, elle put choisir parmi les engagements qui lui étaient offerts pour des représentations dans les théâtres des foires de la Romagne : Sinigaglia, Forli, Ferrare,

Lugo, etc., et dans ceux de Mantoue et de Rovigo. Le bambin, qu'elle ne pouvait mener partout avec elle dans ces voyages du genre de ceux du *Roman comique*, fut remis aux soins d'une personne de confiance, qui voulut bien s'en charger moyennant une petite pension. Cette personne de confiance était un charcutier.

Après dix mois d'emprisonnement, l'infortuné *Vivazza* fut mis en liberté. Comme on le pense bien, son premier soin fut de courir à Bologne rejoindre son cher Gioachino et sa chère Anna. Depuis cette époque jusqu'à la fin de la carrière théâtrale de sa femme, il a toujours voyagé avec elle; il jouait la partie de premier cor dans les orchestres des théâtres forains où chantait Anna.

Malgré notre grand désir d'aller vite dans ce récit, il nous est impossible de ne pas nous arrêter un instant, pour dire qu'on se ferait une très-fausse idée du rang des théâtres où chantait Anna Rossini si l'on prenait ce mot : *forains*, dans le sens que peuvent lui donner certains habitants de Paris, qui ne connaissent d'autres foires que celles des Loges et de Saint-Cloud, et d'autres spectacles forains que les exhibitions de saltimbanques, de femmes géantes et d'animaux à deux têtes ou à cinq pattes.

Les foires de la Romagne étaient alors, et sont peut-être encore aujourd'hui, le rendez-vous des plus riches négociants, des plus gros marchands de l'Italie ; on y venait même de l'étranger. Il s'y traitait des affaires considérables, comme à notre foire de Beaucaire. Or, des Italiens ne peuvent être réunis en grand nombre sur un point donné sans éprouver un désir irrésistible d'entendre chanter des opéras; il y a donc, dans toutes les villes où se tiennent les foires, des théâtres où des troupes, souvent très-satisfaisantes, donnent des représentations pendant la saison de ces foires, et font parfois de bonnes affaires.

A dater de la mise en liberté de Giuseppe, la famille Rossini établit son domicile à Bologne ; contrairement à l'assertion de plusieurs biographes, elle n'est plus retournée à Pesaro qu'à la passade, et sans la moindre intention d'y rétablir son quartier général.

Mais, que faisait le petit Gioachino chez son mentor le charcutier, pendant les absences forcées de ses parents? il y commençait, dans des conditions assez remarquables, sa double éducation littéraire et musicale!

Commençons par l'éducation littéraire : Don Agostino Monti en fut d'abord chargé. Quelque temps après, ce vénérable précepteur se flattait partout des progrès qu'il faisait faire au petit Rossini dans la connaissance du latin. Le bruit en vint jusqu'aux oreilles d'Anna, qui, retenue loin de son fils par un engagement, voulut, on le devine, avoir la confirmation d'une aussi flatteuse nouvelle. Par une lettre pressante, elle pria M. Bechetti, son médecin de Bologne, de vérifier le fait. Le docteur alla voir Gioachino, et découvrit, à la suite d'un laborieux examen, que le prétendu latiniste ne savait encore rien du tout, pas même lire et écrire.

Ce fut un autre pédagogue, don Innocenzo, qui eut l'insigne honneur de faire entrer les connaissances indispensables de la lecture et de l'écriture dans la tête du futur auteur de *Guillaume Tell*, et don Fini, son troisième instituteur, lui enseigna les quatre règles.

Voilà tout ce que nous savons de l'éducation littéraire et mathématique de Rossini, et nous avons de bonnes raisons pour croire qu'il n'a pas poussé beaucoup plus loin ses études régulières en fait de lettres et de calcul. Et pourtant, il n'est pas de sujet qui lui soit étranger, pas de question qui puisse l'embarrasser, pas de conversation où il ne soit en état de tenir tête aux plus instruits, sans parler des plus spirituels, qui tous doivent baisser pavillon devant l'auteur du *Barbier* et du *Comte Ory*.

Passons à son éducation musicale : c'est le point important. Gioachino eut d'abord un professeur d'épinette, Prinetti, de Novare, qui venait lui donner ses leçons chez le charcutier. L'enfant avait alors environ sept ans. Ce Prinetti était imbu, relativement au doigté, de certains principes dont les doctes du clavier ne s'accommoderaient guère. Il faisait faire à son élève les gammes avec

deux doigts seulement. Sans se rendre compte du pourquoi, le bambin sentait instinctivement que cette façon de procéder laissait quelque chose à désirer. D'ailleurs, « Gioachino, dit Zanolini (1), était trop éveillé, et Prinetti ne faisait que dormir. »

On sent bien que l'enseignement d'un tel professeur ne pouvait produire des résultats bien brillants. A un moment donné, l'enfant terrible ne voulut plus rien faire du tout. « Il n'y avait pas moyen, dit encore Zanolini, lequel d'ailleurs se trompe en désignant Palmerini, de Bologne, comme le second professeur de musique de Rossini, il n'y avait pas moyen, soit par prières, soit par menaces, de le faire étudier; il semblait qu'on dût perdre toute espérance. » Et cette conduite, certes, eût été fort répréhensible sans les circonstances atténuantes des gammes à deux doigts du somnolent Prinetti. Comme on devait s'y attendre, l'absolue mauvaise volonté de l'irréfrénable Gioachino fit éclater une épouvantable catastrophe.

Il Vivazza, qui, naturellement, avait la tête près du bonnet, comme on dit, *il Vivazza* ne put entendre sans s'émouvoir terriblement les plaintes incessantes du professeur dans l'embarras et les aveux dépouillés d'artifice de son bien-aimé fils, lequel déclarait n'avoir pas le moindre goût pour ce qu'on voulait lui faire faire.

Ce que voyant, le père, mis en demeure de mater ce caractère indomptable par une punition exemplaire, plaça sans hésiter monsieur son fils en apprentissage chez un forgeron dont l'atelier était situé vis-à-vis du théâtre *Comunale.* Trop faible pour soulever de lourds marteaux, — il avait alors neuf ans environ, — le petit rebelle était réduit à la très-humble mission de tirer en cadence la corde qui faisait fonctionner le soufflet.

Et le père, pour lui faire honte, attirait tous les amis de la famille et tous les camarades de Gioachino devant l'atelier du forgeron, et leur montrait le petit criminel tirant la corde du soufflet avec un dépit qu'il s'efforçait en vain de contenir.

(1) L'*Ape Italiana,* une brochure in-8°. Paris, 1836.

— Ce n'était pas, d'ailleurs, a dit plus tard Rossini, un trop mauvais moyen pour apprendre à jouer en mesure.

Quoi qu'il en soit, dompté par l'humiliation que lui infligeaient les remontrances des amis de sa famille et les huées de ses camarades, vaincu par la fatigue et l'ennui, touché plus qu'on ne saurait le dire des gémissements, des lamentations, des pleurs que son inconduite arrachait à sa mère bien-aimée, le petit insurgé vint à résipiscence après quelques jours passés dans le métier d'apprenti forgeron. Il promit de se corriger, et tint parole.

Cet incident, puéril en apparence, transforma complétement l'élève rebelle de Prinetti. Tout en tirant méthodiquement la corde de son soufflet de forgeron, le petit Gioachino avait fait les réflexions les plus salutaires. Pour la première fois, il avait entrevu le côté sérieux de la vie. Il n'en fallut pas davantage pour imprimer une nouvelle allure à cette organisation prodigieuse où les germes deviennent si vite des moissons.

Peu de temps après l'aventure de l'apprentissage, Gioachino avait si bien travaillé son épinette, si bien profité des leçons telles quelles du somnolent Prinetti, leçons rectifiées, d'ailleurs, et en partie complétées par les conseils et les observations de Giuseppe et d'Anna, qu'il fut en état de se faire accepter comme élève par don Angelo Tesei.

Or, Angelo Tesei était un tout autre professeur que Prinetti : il fit travailler à Gioachino le chant et l'accompagnement (harmonie pratique), et lui donna dans ses leçons les vrais principes de l'art vocal. Si l'on juge l'arbre à ses fruits, on doit croire à l'excellence de l'enseignement de don Angelo Tesei.

Il fallait que cet enseignement fût, en effet, bien efficace, car, après quelques mois de leçons de Tesei, Gioachino se trouva capable de chanter dans les églises; et cela vint fort à propos, car les ressources de la famille étaient bien modiques, bien précaires. La voix d'Anna Rossini, qui, chantant sans méthode, se fatiguait beaucoup, la voix d'Anna Rossini laissa voir dès lors les premiers symptômes de l'af-

faiblissement dont les effets durent, plus tard, obliger la *prima donna* à subir l'opération du retranchement des amygdales.

Doué d'une délicieuse voix de soprano, d'une figure charmante, d'un goût pour le chant dont les résultats sont assez connus, Dieu merci! Giaochino, présenté par Tesei, sut capter les bonnes grâces des prêtres directeurs des offices en musique, et s'employa d'un grand courage à subvenir aux besoins de ses parents bien-aimés.

Ainsi, l'enfant terrible qui, à neuf ans, obligeait son père à lui infliger une éclatante punition, était devenu, à dix ans environ, l'un des soutiens, pour ne pas dire l'unique soutien de sa famille.

Il n'y a vraiment que les enfants terribles pour faire de semblables choses.

IV

ROSSINI CHANTEUR

MOTETS ET PAOLI. — ÉTUDES. — LE DANTE, L'ARIOSTE, LE TASSE ET LE CHEVALIER GIUSTI. —DÉBUT AU THÉATRE. LA GRASSE ET LA MAIGRE.—PREMIÈRES COMPOSITIONS.—DUOS DE COR. — BABBINI ET CHERUBINI.— I CONCORDI : LES **SAISONS** D'HAYDN. — L'ÉPINETTE D'ACCOMPAGNEMENT. — L'ÉCLAT DE RIRE ET LE LIVRET.

Voilà donc Gioachino mis en demeure par les circonstances, dès l'âge de dix ans, de gagner sa vie et un peu celle de sa famille, composée d'Anna, de Giuseppe et de la mère d'Anna, demeurée à Pesaro. Le bambin, complétement transformé par les réflexions qu'il avait faites en tirant la corde du soufflet du forgeron, ne faillit pas à cette rude tâche, et comme il l'accomplissait avec la chaleur de cœur de l'amour filial le plus vif, elle lui parut légère.

D'abord, il chanta dans les églises. Sa rétribution était de trois *paoli* par office (le *paolo* vaut environ 50 centimes). Par malheur, il n'y avait pas des offices en musique tous les jours.

Certes, on faisait bien gagner au pauvre enfant les trois *paoli* qu'on lui donnait. Non-seulement on le chargeait des *soli* de so-

prano, ce qui était tout à fait convenable, puisqu'il avait une voix de soprano, mais encore, sous prétexte qu'il chantait mieux que ses camarades, on l'obligeait à chanter aussi, en les transposant, bon nombre de *soli* de basse et de ténor. Bref, on usait de lui et l'on en abusait. Mais qu'y faire? lorsqu'on donne la magnifique somme de trois *paoli*, on a bien le droit de se montrer exigeant!

Après trois ans des leçons qu'on sait, Gioachino avait renoncé au lumineux enseignement de Prinetti, mais il ne perdait pas pour cela le temps que lui laissaient les répétitions et les exécutions des offices en musique, et les leçons de chant et d'accompagnement d'Angelo Tesei. Celui à qui l'on a, depuis, donné par la plus monstrueuse des injustices le surnom de *paresseux*, étudiait ardemment tout seul en dehors de ses travaux obligatoires. Sa seule, sa grande distraction, il la trouvait auprès d'un homme des plus distingués, le chevalier Giusti, de Lucques, ingénieur en chef à Bologne, lequel avait pris pour le très-jeune musicien une affection quasi paternelle; cette distraction consistait à lire avec cet homme inspirant les chefs-d'œuvre du Dante, de l'Arioste, du Tasse et des autres maîtres de la littérature italienne, et d'en causer après les lectures, pour soumettre ses réflexions à son colecteur, et surtout, pour provoquer les remarques et les commentaires de cet interlocuteur si digne d'être écouté.

On devine que le bambin avec lequel un des hommes les plus distingués de Bologne passait ainsi des heures et des heures à lire, à commenter les grands auteurs de l'Italie et à causer de ces lectures, ne pouvait être un enfant comme les autres. A cette libre école, Gioachino apprit de la manière la plus attrayante ce que, sans aucun doute, les trois respectables ecclésiastiques préposés à son instruction primaire n'auraient pas été capables de lui enseigner. A ce contact fertilisant, sa prodigieuse intelligence se développa tout d'une pièce, pour ainsi dire. Depuis cette époque de premier développement, Rossini a toujours recherché la société et la conversation des personnes éminentes en tous genres; et comme il sait aussi bien

écouter que parler, ce qui n'est pas peu dire, et aussi bien comprendre qu'écouter, il s'est mis en état, sans pédagogues et sans études régulières, de tenir tête aux plus capables, et de prononcer sur toutes les questions possibles quelques mots brefs, positifs, brillants et profonds à la fois, qui sont des traits de lumière, et, pour qui sait penser, des sources inépuisables de fécondes réflexions.

On trouve des faits analogues dans l'histoire des jeunes années de presque tous les hommes de génie. Avec les routines minutieuses et barbares de l'école, si mal à propos décorées du nom sacré de méthodes, ils ne pouvaient rien apprendre ; mais la première bonne occasion venue, le premier choc favorable font jaillir aussitôt l'étincelle, et voilà la flamme allumée pour la vie et pour l'immortalité. Faits pour voler comme l'aigle, ces êtres prodigieux ne peuvent ramper comme le ver ; l'escalier construit pour les nains embarrasse ou brise les jambes des géants. A ces créatures marquées du sceau divin, il faut montrer d'abord les sommets ; elles les atteignent d'un coup d'aile, et de là, jetant un coup d'œil perçant et rapide sur des contrées immenses, elles en font à l'instant, et pour toujours, la conquête.

Mais revenons à la musique. Avant d'être mis dans les mains de don Angelo Tesei, Gioachino s'était souvent donné le plaisir enfantin de jouer avec le cor de son père, puis il avait soufflé dans l'embouchure, et avait trouvé le moyen de produire des sons. Le bon Giuseppe, enchanté de ses dispositions à suivre la carrière paternelle, lui avait indiqué quelques principes, plutôt en manière de conversation et d'exemple qu'en forme de leçon régulière. L'enfant ne tarda pas à jouer du cor assez bien pour pouvoir faire de la musique avec son père, et comme il prenait grand plaisir à ces concerts de famille, il composa d'instinct — il n'avait pas encore appris l'harmonie avec Tesei — de petits duos pour deux cors. Il y tenait la partie du cor *basso*, ou second cor.

Nous avons eu l'occasion, bien rare à coup sûr, d'entendre quelques fragments de ces duos composés d'instinct par Rossini. Il ne

nous a pas été difficile de reconnaître, dans un de ces fragments, le germe du superbe motif de la fanfare pour quatre trompes de chasse, écrite vingt cinq ans plus tard à Rambouillet et dédiée à M. Schikler.

On a dit que Gioachino avait joué du cor avec son père dans les orchestres des théâtres forains. Cela n'est pas exact; son talent sur cet instrument ne lui a jamais fourni de ressources pécuniaires. Il en a retiré le plaisir de faire de la musique avec son bien-aimé père dans de petits concerts de famille, et l'avantage très-considérable pour un compositeur d'employer les cors en pleine connaissance de cause. Ce que cet avantage a produit, on peut le découvrir en écoutant l'andante de l'ouverture de *Semiramide,* et cinquante autres morceaux de Rossini, où les parties des cors sont traitées avec toute la supériorité possible.

A l'âge de onze ans, c'est-à-dire après avoir reçu pendant deux ans les leçons de Don Angelo Tesei, Gioachino était lecteur consommé, accompagnateur excellent ; il chantait et accompagnait à première vue, avec une imperturbable solidité, toute la musique qu'on lui présentait, quoique cette musique fût en grande partition d'orchestre, et non en partition réduite pour le piano.

Et comme son idée fixe était de faire entrer le plus possible de *paoli* dans la maigre escarcelle de ses parents, il se mit à tirer parti de son talent d'accompagnateur, sans préjudice de son chant dans les églises et de ses travaux d'étude avec Tesei.

Le chant, cependant, était sa meilleure ressource à cette époque. Mais, voyant que le genre sacré ne lui donnait pas de bien gros bénéfices, il profita d'une occasion favorable pour y joindre le chant profane. Lorsqu'il avait environ douze ans, on monta *la Camilla* de Paer au Théâtre de Bologne. Le rôle du petit Adolfo lui fut proposé ; il l'accepta. Il y a dans la pièce une scène où l'enfant sensible se précipite dans les bras de l'héroïne, la caresse, lui prodigue les noms les plus doux et la couvre de baisers. Comme on jouait cette pièce tous les soirs, et qu'une seule prima donna n'eût pu suf-

fire à chanter sans interruption le principal rôle, qui est très-fatigant, on faisait tenir tour à tour ce rôle par deux cantatrices, l'une grasse, la Cittadini, l'autre maigre, la Leoni.

Les spectateurs attentifs purent remarquer que Gioachino jouait son rôle d'enfant sensible et caressant d'une façon beaucoup plus naturelle et chaleureuse avec la prima donna grasse qu'avec la prima donna maigre.

A ce rôle d'enfant se borne toute la carrière de chanteur dramatique de Rossini. Son talent d'accompagnateur, désormais bien apprécié, lui offrit des ressources dont il s'empressa de profiter. Il ne reculait, d'ailleurs, devant aucune besogne pour subvenir aux besoins de ses parents bien-aimés. Il enseignait leurs rôles aux chanteurs, il faisait répéter les choristes, il tenait l'épinette d'accompagnement dans les orchestres des théâtres, et tout cela, sans préjudice de ses études avec son maître, de ses tentatives de composition et de ses lectures des poëtes italiens avec le chevalier Giusti. A cette époque, chaque représentation où il tenait l'épinette lui valait la somme de cinq *paoli;* les répétitions n'étaient pas payées; il fallait les faire par-dessus le marché.

Tesei n'ayant plus rien à lui enseigner, on eut recours à Babbini, qui lui donna des leçons de perfectionnement du chant; ce Babbini, l'un des bons chanteurs de son temps, avait créé le rôle principal dans le *Giulio Sabino*, de Cherubini. Lorsque Rossini vint à Paris, vingt ans plus tard, il étonna beaucoup le célèbre directeur de notre Conservatoire, et le flatta non moins, en lui chantant un air de son *Giulio Sabino,* qu'il avait étudié avec Babbini,et qu'il avait conservé, sans en oublier une seule note, dans sa prodigieuse mémoire.

Tesei lui avait donné des leçons pendant trois ans, comme Prinetti.

Nous ne sommes pas en mesure de fixer d'une manière positive l'époque où Gioachino devint le chef d'exécution de la société philharmonique nommée *Academia d'I Concordi.* Ce qui résulte pour

nous de renseignements minutieux pris à bonne source, c'est qu'il obtint cette place avant son admission au Lycée de Bologne en qualité d'élève de contre-point, dans la classe du père Stanislao Mattei, admission qui eut lieu le 20 mars 1807. La société d'*I Concordi*, composée d'amateurs, donnait un concert tous les mois. C'était, assurément, un bien grand honneur pour un adolescent, de préparer et de diriger ces concerts mensuels. Cela n'allait pas, toutefois, sans quelques murmures des vieux sociétaires; mais l'autorité du talent, déjà très-remarquable, dont le tout jeune *maestro* donnait à chaque instant des preuves en dirigeant son orchestre avec la solidité d'un vétéran, la vie qu'il communiquait à toutes choses par sa décision et son entrain, et ses spirituelles et railleuses reparties, réduisirent bien vite les grognons à obéir et à se taire, comme le grenadier du célèbre vaudeville de Scribe.

Ce grand honneur n'allait pas, on le sent bien, sans de grandes fatigues, car, faire marcher une semblable société en montant et en conduisant un concert tous les mois, n'est pas un mince labeur. Gioachino y gagnait, indépendamment de la gloire, une rétribution mensuelle de dix piastres (la piastre vaut environ 5 fr. 20 cent.), et cette rétribution l'aidait à vivre et à faire vivre sa famille. Anna, dont le reste de voix avait disparu avec ses amygdales, ne chantait plus dans les théâtres, et *il Vivazza* ne gagnait pas grand' chose en jouant du cor dans les orchestres, comme on le verra tout à l'heure.

Selon Stendhal, Rossini n'aurait dirigé l'oratorio des *Saisons* d'Haydn à la société d'*I Concordi* qu'après l'exécution de *la Création,* sous la direction de Marchesi; rien n'est plus exact. Mais nous croyons être en mesure d'affirmer que Stendhal est mal renseigné, lorsqu'il fixe la date de l'exécution de *la Création,* à Bologne, en mai 1811. D'après les souvenirs positifs d'un témoin très-digne de foi, c'est avant d'entrer dans la classe du père Mattei, c'est-à-dire avant le 20 mars 1807, que Rossini a dirigé l'exécution des *Saisons* à la société d'*I Concordi.* Jusqu'alors le répertoire de

cette société avait été exclusivement formé de fragments d'opéras.

Quoi qu'il en soit, cette exécution fut très-remarquable et très-remarquée. « *L'esecuzione,* dit Zanolini, *fu tanto perfetta che destò la miraviglia d'ognuno.* » (L'exécution fut si parfaite qu'elle excita l'admiration de chacun.)

Lorsqu'il avait environ quatorze ans, Rossini fit, à Bologne, l'heureuse rencontre de la famille Mombelli, qui formait à elle seule, avec un vieil ami, une troupe d'opéra. Mme Mombelli la mère, qui n'avait jamais chanté, était une femme d'une rare intelligence et d'un grand cœur; voyant le talent déjà si remarquable et les prodigieuses dispositions de Gioachino, elle lui voua une affection maternelle et fit tout ce qu'elle put pour l'aider à franchir les premiers obstacles. Sans lui dévoiler son projet, elle lui donnait de temps en temps des vers à mettre en musique. Tantôt, c'était un air à faire; tantôt, un duo ou un quatuor : lorsqu'il eut fini, il se trouva qu'il avait composé, sans le savoir, un opéra tout entier, qui fut représenté, six ans plus tard, par la famille Mombelli, sous le titre de : *Demetrio e Polibio.*

Le 27 août 1806, Rossini partit avec son père pour une tournée théâtrale à Lugo, Ferrare, Forli, Sinigaglia, et dans quelques autres villes. Il était engagé en qualité de directeur des chœurs et de *maestro al cembalo*, pour accompagner les récitatifs. Son père tenait la partie de premier cor à l'orchestre. A eux deux, ils gagnaient onze *paoli* par jour. Selon toutes les probabilités, c'est pendant cette tournée qu'advint un fait très-singulier, dont l'influence sur l'avenir de Rossini fut considérable.

Le théâtre de Sinigaglia avait pour surintendant, pendant la saison de la foire, le marquis Cavalli, lequel, dit avec candeur Zanolini, menait, selon l'usage, une intrigue amoureuse avec la prima donna. Cette prima donna se nommait la signora Carpani. Le marquis, outre sa surintendance de Sinigaglia, avait celle du théâtre de San Mosè, à Venise.

Un soir, pendant que Gioachino tenait à l'orchestre l'épinette d'ue

compagnement, la Carpani, qui, d'ordinaire, ne chantait pas trop bien, tomba de mal en pire; quoique Rossini l'eût avertie aux répétitions de son peu d'aptitude au style d'agilité, elle fit une roulade si monstrueusement défectueuse et fausse, que le petit accompagnateur ne la put entendre sans laisser partir l'éclat de rire le plus moqueur et le plus scandaleux. Tous les spectateurs tournèrent les yeux de son côté, et se mirent à rire comme lui. La Carpani, on le devine, jeta sur l'impertinent rieur un regard venimeux, chargé de toute la haine que peut distiller une prima donna, favorite de son *impresario*, lorsqu'elle se voit tournée en ridicule et stigmatisée par un éclat de rire vengeur du goût et de la justesse, devant un public nombreux, et du fait d'un petit accompagnateur à huit *paoli*.

Naturellement, elle fit partager sa fureur au marquis, lequel manda Gioachino pour le tancer vertement et lui laver la tête. Le héros de cette notice ne se troubla pas le moins du monde. Avec l'assurance que lui donnaient sa réputation déjà bien établie d'excellent musicien, sa jolie figure dont tout le monde raffolait, et son esprit incomparablement prompt à la réplique, il se rendit à l'audience du terrible marquis. On devine de quelle façon il y fut reçu. Il essuya, sans broncher, une formidable bordée de reproches et d'invectives. Puis, prenant la parole à son tour, il dit :

— *Ornatissimo marchese*, vous avez vos raisons pour prendre la défense de votre prima donna. En ma qualité de musicien délicat, j'ai eu les miennes pour éclater de rire, hier soir, devant le public. Tous les canons de la terre braqués sur moi n'auraient pu m'en empêcher. Vous-même, si vous eussiez été là, vous auriez suivi mon exemple, car vous êtes un fin dilettante. Soyez de bonne foi! parieriez-vous de vous contenir si vous entendiez chanter comme ceci?

Et il se mit à contrefaire la mine, les gestes, la voix éraillée et la roulade de la Carpani, chantant faux comme elle, et du même faux, et à reproduire son regard venimeux au moment de l'éclat de rire, avec un talent d'imitation si grand, une vérité si parfaite,

une allure si bouffonne, que le marquis fut obligé de rire à son tour.

Au lieu de gronder, il ne sut plus qu'admirer l'audacieux accompagnateur; il lui prodigua les paroles les plus flatteuses, lui tapa doucement la joue, le cajola de son mieux, fit tout ce qu'il put, en un mot, pour réparer le début de cette étrange scène. Puis il lui dit :

— Petit, tu voudras sans doute écrire des opéras?

— A coup sûr! répondit Gioachino; croyez-vous que je désire passer ma vie à accompagner des cantatrices comme votre Carpani?

— Eh bien! reprit le marquis, lorsque tu t'en sentiras capable, fais-le-moi savoir. Je te promets un livret et un engagement.

Chose merveilleuse! le surintendant tint sa promesse lorsqu'elle lui fut rappelée quelques années plus tard.

Cependant, nous ne conseillons pas aux jeunes compositeurs français qui désirent gagner les bonnes grâces des directeurs, de se moquer en public de leurs cantatrices favorites. Le moyen qui réussit jadis à Rossini pourrait très-bien ne pas leur réussir.

V

LE LYCÉE DE MUSIQUE DE BOLOGNE

LA MUE. — LE CHANTEUR. — L'ACCOMPAGNATEUR. — **DEMETRIO E POLIBIO**. — LE PIANISTE. — LE VIOLONISTE. — EXPÉRIENCE DES EFFETS AU THÉATRE. — CONVERSATIONS AVEC BABBINI. — L'ENTRÉE AU LYCÉE. — LE PÈRE MATTEI. — MÉTHODE NÉGATIVE. — LE CONTRE-POINT. — L'ÉCOLE ALLEMANDE. — ÉTUDE DU VIOLONCELLE. — IL TEDESCHINO. — LA BIBLIOTHÈQUE DU LYCÉE. — L'ORCHESTRE D'ÉLÈVES. — — CONVERSION TARDIVE DU PÈRE MATTEI. — LES QUATUOR MIS EN PARTITION. — COMPOSITION ET EXÉCUTION DE LA CANTATE INTITULÉE : **PIANTO D'ARMONIA PER LA MORTE D'ORFEO**. — LE PREMIER SUCCÈS.

Pendant la tournée où Rossini avait obtenu la promesse d'un livret et d'un engagement par un moyen si peu conforme aux us et coutumes du théâtre, la mue survint. Adieu la délicieuse voix de soprano qui donnait à l'adolescent le moyen de gagner des *paoli* en chantant dans les églises et en faisant répéter les choristes, car, pour enseigner leurs parties à des choristes dénués de toute instruction musicale, il fallait les leur chanter et rechanter à satiété. Ce *serinage*, on le sent bien, ne devait pas être une besogne fort réjouissante.

Le moment où la voix de l'enfance disparaît pour faire place à la voix virile après une période de transformation plus ou moins longue, est un moment climatérique dans la vie de tous les compositeurs-chanteurs. On sait avec quelle dureté barbare Joseph Haydn fut chassé de la maîtrise de Saint-Étienne lorsque la nature ne lui permit plus de figurer dans les rangs des *soprani*. Plus heureux, Félicien David, en pareille occurrence, fut placé, par les soins de la maîtrise de Saint-Sauveur, au Collége des jésuites d'Aix, lesquels lui confisquaient son papier réglé, dès qu'il voulait s'occuper de musique en dehors du service de leur chapelle.

Rossini, privé de sa voix, n'eut plus qu'une ressource actuelle, son talent d'accompagnateur et de directeur d'orchestre; il l'employa de son mieux. Mais, ne pouvant plus chanter, il eut beaucoup de temps à lui; ce que voyant, le prétendu *paresseux* se fit admettre au Lycée de Bologne, dans la classe de contre-point du père Stanislao Mattei. Son admission, nous l'avons déjà dit, eut lieu le 20 mars 1807.

Il faut reconnaître que Rossini, lorsqu'il entra dans la classe du père Stanislao Mattei, à l'âge de quinze ans, pour s'y livrer à la redoutable étude du contre-point, était un élève comme on en voit peu, ou, pour mieux dire, comme on n'en voit pas.

Il possédait tous les secrets de l'art du chant de manière à les pouvoir enseigner aux meilleurs artistes des théâtres de cette Italie, si féconde en grands chanteurs.

Il était capable de réduire à première vue les grandes partitions pour le clavier.

Il était l'accompagnateur le plus précis, et en même temps le plus habile à suivre ou à pressentir les changements de mouvement voulus par les chanteurs; et il l'est encore.

Il avait composé d'instinct les petits duos pour deux cors dont nous avons parlé, un certain nombre de pièces pour la voix ou le piano, et, sans avoir appris une note de contre-point, la partition de *Demetrio e Polibio*, dont le quatuor est une preuve frappante de la divination du génie. A la manière dont Rossini a su mettre ensemble

les quatre voix de ce quatuor, on voit en effet tout ce qu'il avait deviné de cet art si difficile du contre-point, qui ne lui avait pas encore été enseigné.

Son talent de pianiste, que suppose sa qualité d'excellent accompagnateur, il l'avait employé à se jouer à lui-même une grande quantité de sonates, de concertos et de pièces de toute sorte, des maîtres de l'école italienne et de l'école allemande, et ce qu'il avait joué une seule fois, il le gardait en mémoire de la façon la plus exacte.

Il savait jouer du cor, nous l'avons dit. En quelques mois de leçons que lui donna Rastrelli, premier violon au théâtre de Bologne, il avait appris le mécanisme du roi des instruments de manière à pouvoir continuer tout seul à l'étudier, au grand préjudice de ses voisins, dit-il. Zanolini ne fait pas si bon marché du talent de violoniste de Rossini. On lit dans l'*Ape Italiana* : « *Sonava il violino per eccellenza.* » (Il jouait du violon excellemment.) Quoi qu'il en soit, Rossini, qui ne prétendait pas devenir virtuose de profession, ne pratiqua le violon qu'autant qu'il le fallait pour bien connaître les doigtés, les positions, les coups d'archet, en un mot, les moyens et les effets ; pouvoir écrire pour cet instrument en pleine connaissance de cause, était tout ce qu'il voulait.

Il avait appris aussi à jouer un peu de divers instruments à vent, mais sans maîtres. Quelques renseignements qu'il obtenait des virtuoses lui suffisaient; puis, dès qu'il possédait l'embouchure et qu'il connaissait bien les doigtés de ces instruments, il ne s'en occupait plus. Son unique but était de pouvoir, comme pour le violon, en écrire les parties en pleine connaissance de cause. Au Lycée, ses camarades des classes instrumentales lui furent d'un grand secours pour ce genre d'étude.

Si vous joignez à toutes ces choses la grande expérience qu'avait acquise de si bonne heure le jeune Rossini, soit en accompagnant la partition au théâtre, où il avait pu voir, à l'état pratique, par quels moyens les compositeurs et les virtuoses arrivent à produire

les résultats voulus ; soit en faisant répéter les choristes ou en enseignant leurs rôles aux chanteurs ; soit en dirigeant en qualité de *maestro* les concerts de la Société d'*I Concordi*, et les excellentes notions qu'il avait puisées dans de longues et fécondes conversations avec Babbini, au sujet de la musique de théâtre, vous conviendrez certainement que le nouveau disciple du père Mattei était un élève comme on n'en voit guère, ou, pour mieux dire, un élève comme on n'en voit pas.

Nous avons, de notre mieux, fait connaître l'élève ; essayons maintenant de faire connaître le professeur.

Stanislao Mattei, né à Bologne le 10 février 1750, fut le disciple favori du père Martini, le célèbre auteur de l'*Histoire de la Musique*. Son maître, en mourant, lui légua ses livres et ses papiers, dans l'espoir sans doute que son héritier continuerait ses travaux. Cet espoir n'a pas été réalisé. A l'organisation du Lycée communal de Musique de Bologne, en 1804, Mattei fut chargé de l'enseignement du contre-point dans cette école. Sa réputation de professeur était fort bien établie. Le meilleur de son bagage fut la bonne tradition pratique de l'art d'écrire, qui lui avait été transmise par le père Martini. Mais la qualité suprême de quiconque veut enseigner lui manquait absolument ; il n'avait pas le don de communiquer les principes et les idées ; peut-être n'avait-il, au lieu de principes et d'idées, qu'une habitude laborieusement acquise, une sorte de routine. Quoi qu'il en soit, il se bornait à corriger les travaux de ses élèves, sans leur donner les raisons de leurs fautes et de ses corrections. M. Fétis (1), dit que dans l'ouvrage du père Mattei, publié de 1825 à 1830, toute la théorie de l'harmonie est renfermée en six pages, et toutes les règles du contre-point n'y occupent que huit pages. « Les faits particuliers, dit encore M. Fétis, n'y sont rattachés par aucune considération générale; nulle philosophie ne se fait apercevoir dans l'ensemble de ces faits.... Ces règles sont suivies de bons exercices en contre-point sim-

(1) *Bibliographie universelle des Musiciens*, tome VI, page 25. Paris, 1864.

ple, depuis deux jusqu'à huit parties réelles sur la gamme diatonique montante et descendante... Ces exercices, quoique bien écrits, ont le défaut de n'être pas bien gradués, car, *dès les premiers pas, on y voit dans les contre-points simples à trois et à quatre, des imitations et des canons*, BIEN QU'AUCUNE NOTION DE CES FORMES NE SOIT DONNÉE DANS L'OUVRAGE. »

Et l'enseignement oral de Mattei était aussi dénué de raisonnement et de gradation que son enseignement écrit.

Vous figurez-vous ce que dut éprouver Rossini, le libre, le raisonneur, l'indépendant Rossini, qui, déja maître en certaines parties de son art, avait arrêté sur bien des points ses idées, formulé dans sa tête les principes dont ses chefs-d'œuvre ont été depuis l'immortelle manifestation ; vous figurez-vous ce que dut éprouver cet être souverainement intelligent lorsque, se voyant dans les mains d'un pareil pédagogue, il put mesurer d'un coup d'œil la profondeur de l'abîme creusé par cette méthode, ou, pour mieux dire, par l'absence de toute méthode?

Le dégoût le plus profond s'empara de lui, comme au temps des gammes à deux doigts du magnanime Prinetti. Mais, cette fois, il ne se mit pas en révolte ouverte contre le pédagogue et sa lourde pédagogie. Il n'avait pas oublié son séjour chez le forgeron ; il était, d'ailleurs, devenu tout à fait raisonnable, malgré la pétulante vivacité de son naturel. Pour contenter ses parents, éblouis comme tout le monde par la grande renommée de Mattei, il essaya de faire ce que voulait ce savant professeur. Après six mois de travail dans sa classe de contre-point, Rossini, qui, avant d'y entrer, avait composé le délicieux quatuor de *Demetrio e Polibio*, ne pouvait plus écrire une note sans trembler. Il ne voyait partout que des fautes, et ce qui achevait de l'accabler, c'est qu'il trouvait les choses appelées fautes par le père Mattei, dans les œuvres des plus grands maîtres restées en son imperturbable mémoire, et qu'il avait éprouvé par expérience l'excellent effet de ces prétendues fautes.

Quelle aimable situation pour ce génie impatient de tout frein,

qui rêvait déjà le rajeunissement de l'art musical et qui sut si bien l'accomplir depuis !

Lorsque M. Fétis visita Bologne, en 1841, Rossini lui dit : « J'aurais eu du penchant à cultiver les formes de la musique sévère, si j'avaiseu dans mon maître de contre-point un homme qui m'eût expliqué la raison des règles ; mais lorsque je demandais à Mattei des explications, il me répondait toujours : *C'est l'usage d'écrire ainsi.* Il m'a dégoûté d'une science qui n'avait pas de meilleures raisons à me donner des choses qu'elle enseignait. »

C'est ici que le penseur doit se donner le spectacle des résultats navrants de ces règles bizarres, conventionnelles, incommunicables, qui ont obligé Gluck à dire : « J'ai toujours sacrifié de bonne grâce la règle à l'effet ; » que Mozart nommait « les farces du métier ; » qui ont arraché à Beethoven cette fière déclaration : « Albrechsberger défend ces quintes, et moi je les permets ; » que Rossini n'a pu comprendre, et que M. Wagner prétend avoir suivies avec la plus scrupuleuse fidélité dans ses caressants ouvrages.

Voyez-vous Rossini, dont la prodigieuse intelligence va du premier coup au fond de toutes les questions, réduit à ne pas comprendre certaines choses, et surtout des choses relatives à l'art où il s'est immortalisé ?

O doubles pédants, triples routiniers ! de quel masque repoussant, hideux, impénétrable, avez-vous donc recouvert la face divine de l'art des sons et des rhythmes, pour que ses fils de prédilection n'en puissent reconnaître les traits ? De combien d'organisations marquées du sceau du génie avez-vous éteint la flamme ? De combien de siècles avez-vous retardé les progrès naturels de la musique ?

Mais laissons là les lamentations et reprenons le fil de notre récit.

On devine que Rossini n'apportait qu'une attention bien faible, une ardeur bien tempérée à des études présentées sous cette forme rebutante. Il faisait, que bien que mal, son contre-point simple à

deux ou à un plus grand nombre de parties sur les gammes ascendantes et descendantes, par acquit de conscience, mais son âme était ailleurs.

Soit par la force d'un penchant naturel de son organisation, soit par suite de certaines réflexions fécondes, le rétif contre-pointiste se préoccupait énormément des travaux de l'école allemande. Il sentait, ou il savait, que les éléments nouveaux dont Joseph Haydn et Wolfgang Mozart ont enrichi la musique devaient, employés selon certaines proportions et d'une certaine manière, renouveler la face de l'école italienne, enfermée alors dans l'étroite circonférence du petit cercle où l'autocratie des chanteurs l'obligeait à se mouvoir. Il voyait bien que les nouvelles conquêtes opérées dans l'ordre harmonique et instrumental ne pouvaient trouver place dans ce petit cercle, nuisible à la mélodie elle-même, puisque les chanteurs contraignaient les compositeurs à n'écrire que le canevas de leurs idées, lesdits chanteurs se réservant le soin de les compléter, de les embellir ou de les enlaidir, selon les suggestions de leur fantaisie ou les exigences de leur voix.

Aussi parlait-il, se préoccupait-il sans cesse de l'école allemande; tant et si bien que le Père Mattei le nommait presque toujours *il Tedeschino* (le petit Allemand).

Indépendamment du contre-point, *il Tedeschino,* pour parler comme le père Mattei, étudiait au Lycée le violoncelle sous la direction de dom Cavedagni; c'est, après le piano, le seul instrument dont il ait fait une étude régulière.

Il avait donc deux classes à suivre : celle du père Mattei et celle de Don Cavedagni. Mais c'était là un maigre aliment pour sa dévorante activité, pour son ardent désir de tout connaître, tout, excepté le contrepoint selon le père Mattei. Aux heures que lui laissaient ses travaux obligatoires, ce *paresseux* volait à la bibliothèque du Lycée, bibliothèque très-riche en fait d'ouvrages de l'ancienne école italienne, mais alors presque inconnue, et toujours déserte ou peu s'en faut. Là, dans une solitude profonde, il lisait, méditait, appre-

nait par cœur les vénérables partitions des vieux maîtres ; ou bien, il rassemblait quelques camarades de bonne volonté, en formait un orchestre plus ou moins complet, des chœurs, parfois un simple quatuor, et leur faisait essayer sous sa direction des ouvrages de l'école allemande, dont un noble amateur, épris de ses rares dispositions, le marquis Angelelli, lui fournissait généreusement des exemplaires qu'il faisait venir, d'après ses indications, de Vienne ou de Mayence.

Et le père Mattei, lorsqu'il entendait de loin ces essais d'exécution, souvent assez confus, criait de plus en plus au *Tedeschino*. Plus tard, il fut bien obligé de se convertir, un jour que Rossini lui fit entendre le superbe chœur fugué de la fin de la première partie de *la Création*. Les yeux du vénérable contre-pointiste se remplirent de larmes arrachées par l'admiration, et il lança un tendre regard à son turbulent élève. Ce regard semblait dire : « Tu as raison, petit ! »

Ainsi, outre son métier d'accompagnateur et de répétiteur de rôles, dont l'exercice était indispensable à sa subsistance et à celle de sa famille, Rossini, en ce temps-là, suivait au Lycée de Bologne la classe du père Mattei et celle de dom Cavedagni, se livrait aux travaux qu'exigeaient ses études dans ces deux classes, passait de longues heures dans la solitude de la bibliothèque, en tête-à-tête avec les vénérables partitions des vieux maîtres de l'école italienne, et faisait exécuter à ses camarades les œuvres des maîtres allemands, jusqu'alors parfaitement inconnues à Bologne. C'est le comble de la paresse, on le voit. Et comme tout cela ne suffisait pas à satisfaire son insatiable amour pour le *dolce farniente*, lorsqu'il entendait quelque quatuor d'Haydn et surtout de Mozart, et qu'il était particulièrement frappé de sa beauté, il en prenait les parties séparées et les copiait en partition.

On ne saurait pousser plus loin la nonchalance; c'est à faire envie à une créole mollement balancée dans son hamac.

On trouve, au sujet de ces quatuors mis en partition, les lignes

suivantes dans la biographie de Rossini par M. Fétis : « Maintes fois, il m'a dit qu'il avait mieux compris les procédés de l'art dans ce travail facile qu'il n'aurait pu le faire pendant plusieurs années de l'enseignement de Mattei. »

M. Fétis dit encore que les études scolastiques de Rossini lui furent de peu de secours, et « qu'il y suppléa par une méthode pratique plus profitable pour un esprit de sa trempe : elle consistait à mettre en partition des quatuors et des symphonies d'Haydn et de Mozart. »

On pourrait inférer de ceci que Rossini, en mettant en partition des quatuor, et quelques fragments de symphonies, s'était fait de ce travail un moyen systématique, une sorte de plan d'études ; mais rien n'est plus éloigné de son caractère et de la nature de son esprit. Il a mis ces quatuor en partition parce qu'ils lui plaisaient beaucoup, et que n'en ayant que les parties séparées, il voulait les posséder sous la seule forme qui permette une lecture agréable et fructueuse. Qu'il ait tiré grand profit de ce travail pour l'intelligence des procédés de l'art, cela va de soi. Sa vive raison tire enseignement de tout ce qui lui est présenté. Comme il a appris la littérature par des lectures et des conversations avec le chevalier Giusti, une bonne partie de l'art d'appliquer la musique au théâtre par ses causeries avec Babbini, il a pu, il doit s'être perfectionné dans la connaissance des procédés de la composition, en transcrivant des quatuors d'Haydn et de Mozart. Mais, encore une fois, il n'avait pas entrepris ce travail dans un but d'étude systématique.

On a, d'ailleurs, singulièrement exagéré le nombre des quatuor ainsi transcrits par Rossini en le portant à quarante. Il en a mis en partition une douzaine, à peu près.

Ses travaux de toute sorte ne l'empêchèrent pas de composer une cantate pour le lycée de Bologne. C'était l'usage, dans cette institution, de charger tous les ans le meilleur élève d'écrire un semblable ouvrage, et de le faire exécuter en séance solennelle, devant les autorités communales, sous la direction du professeur de vio-

lon. La cantate de Gioachino, intitulée : *Pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo*, fut exécutée le 8 août 1808.

Ce fut le premier succès de Rossini ; on sait combien d'autres le suivirent.

VI

LE COMMENCEMENT DE LA CARRIÈRE

LA SORTIE DU LYCÉE. — L'OUVERTURE DÉCHIRÉE. — LES PRÉTENDUS QUATUOR. — LES VÉRITABLES PROTECTEURS. — **LA CAMBIALE DI MATRIMONIO.** — LE THÉATRE **SAN MOSÈ.** — LES **FARZE.** — LA MORANDI. — RAFFANELLI. — LE **PRÉVILLE ITALIEN.** — RICCI. — DE GRECIS. — LES HONORAIRES DE ROSSINI. — **DIDONE ABBANDONATA,** CANTATE ÉCRITE POUR ESTHER MOMBELLI. — **L'EQUIVOCO STRAVAGANTE.** — LA MARCOLINI. — VACCANI. — ROSICH. — **L'INGANNO FELICE.**—ERREUR AU SUJET DE LA BELLOC. — RAFAEL MONELLI. — FILIPPO GALLI. — **IL CAMBIO DELLA VALIGIA.** — UN OPÉRA DE PLUS OU DE MOINS, QU'IMPORTE !

L'honneur de composer la cantate annuelle était, pour les élèves du Lycée de Bologne, l'équivalent des premiers prix de notre Conservatoire. En accordant cet honneur au jeune Rossini, les chefs du Lycée prouvèrent qu'ils n'obéissaient pas en aveugles aux préjugés scolastiques. Ce fut bien heureux pour eux. Une fâcheuse immortalité aurait perpétué leurs noms s'ils eussent laissé sortir un pareil élève de leur institut sans prouver, d'une manière officielle, qu'ils avaient pressenti sa merveilleuse vocation.

Le succès d'*Il Pianto d'Armonia*, dont les soli avaient été chan-

tés par le ténor Agostini, fils d'un bon violoniste, donna du courage au jeune auteur de cette cantate. Il prit la résolution de travailler le contrepoint plus sérieusement que par le passé. Les fugues à quatre et à cinq parties devinrent l'objet de toute son attention, pendant les quelques mois qu'il passa dans la classe de Mattei après l'exécution de sa cantate en séance solennelle.

Dans les légendes qu'on a faites sur la jeunesse de Rossini, on n'a pas manqué de donner tout le piquant d'une scène à effet à sa sortie du Lycée de Bologne. D'après ces légendes, Mattei aurait dit à ses élèves : « Maintenant, vous savez tout ce qu'il faut pour écrire des opéras, mais vous avez encore beaucoup à travailler pour vous mettre en état d'écrire de la musique sacrée. » A quoi Rossini aurait répondu en prenant son chapeau : « Vénérable maître, comme je n'ai d'autre ambition que celle d'écrire des opéras, je vous remercie avec la plus profonde reconnaissance de vos bons soins ; » et il aurait disparu pour ne plus revenir.

Dans la réalité sans légende, les choses ne se sont point passées de cette manière piquante. Il n'y a pas eu la moindre scène à effet. Après avoir appris, et très-bien appris, quoi qu'on en ait pu dire, les règles de la fugue, le *Cum Sancto* de sa *petite messe solennelle* en est la preuve éclatante, Rossini frémit en pensant que le père Mattei voulait le garder encore trois ans dans sa classe. Ce digne professeur avait compris la valeur hors ligne de son élève, et nourrissait l'ambitieux projet d'en faire un second père Martini. Or, ce n'était pas là le genre de gloire qui tentait le jeune musicien, appelé, par son génie et par tous les antécédents de son existence, à composer surtout pour le théâtre. Il devait, d'ailleurs, songer au gagne-pain de sa famille, dont il était la principale ou l'unique ressource ; or, la musique sacrée, si belle qu'on la veuille supposer, peut avoir des qualités de toute sorte, mais elle n'est pas nourrissante pour ses auteurs.

Songeant à la peine horrible qu'il avait prise, aux dégoûts qu'il avait endurés pour apprendre ce qu'il savait de contre-point, Rossini,

au moment d'aborder les grandes combinaisons à migraine des *canons à l'écrevisse* et autres joyeusetés de même sorte, sentit son courage l'abandonner. Il prit la résolution de laisser là le lycée et il suivit cette résolution, mais sans coup de théâtre. Celui qui devait employer le *crescendo* si souvent procéda par voie de *decrescendo*. D'abord, il vint rarement à la classe; puis plus rarement encore; et enfin, il n'y vint plus du tout.

Les choses, on le voit, ne furent pas brusquement rompues, comme le dit la légende; elles s'éteignirent peu à peu, et comme d'elles-mêmes.

Dans les catalogues des œuvres complètes de Rossini, nous trouvons la mention, à la date de 1809, d'une *Symphonie à grand orchestre* et de *quatuor* pour deux violons, alto et basse; cette symphonie est tout simplement une ouverture avec fugue, écrite par le jeune compositeur à l'imitation de celle de *la Flûte enchantée*, de Mozart, dont la beauté l'avait beaucoup frappé; l'erreur commise par les rédacteurs de ces catalogues doit provenir de ce qu'en italien on nomme les ouvertures *sinfonie*.

Quoi qu'il en soit, Rossini, après avoir fait exécuter sa *sinfonia*, c'est-à-dire son ouverture, par ses camarades du Lycée, la trouva si mauvaise qu'il la déchira sur-le-champ.

Quant aux quatuor pour instruments à cordes, il résulte pour nous de renseignements pris à très-bonne source, qu'ils ne peuvent être que des compilations et des arrangements de morceaux de musique vocale, ou des arrangements de certains morceaux écrits par Rossini, pour la contre-basse avec accompagnement des autres instruments à cordes, à la demande de Triossi, de Ravenne, habile contrebassiste amateur, pour lequel il a composé aussi une messe vers la même époque. Cette messe fut exécutée, sous la direction de l'auteur, dans une église de Ravenne, patrie de Triossi, pendant la saison de la célèbre foire de cette ville. Elle est écrite pour voix d'hommes, avec *soli* et chœurs, orchestre et orgue; les artistes du théâtre chantèrent les *soli*. L'orchestre fut dirigé par le comte Capi,

violoniste amateur très-distingué. La réunion de cet orchestre donna lieu à des scènes fort divertissantes. La foire avait attiré à Ravenne un très-grand nombre d'amateurs ; tous voulaient, naturellement, concourir à la grande solennité musicale. Il se présenta onze flûtes, sept clarinettes, cinq hautbois et neuf bassons. C'était un peu comme à ces parties de campagne, où chacun fournit son plat, et où l'on se trouve, au moment de se mettre à table, en présence d'un nombre disproportionné de pâtés et de melons. Il fallut de longues et laborieuses négociations pour se débarrasser de cette abondance de biens, laquelle, en dépit du proverbe, aurait beaucoup nui.

On le voit, Rossini n'a pas écrit, comme pourraient le faire croire les catalogues, une symphonie et des quatuor pour instruments à cordes dans les formes consacrées du genre classique. Ceci dit, arrivons enfin à son début au théâtre.

M. Fétis, affirmant ce que Stendhal ne hasarde qu'avec précaution, dit que la protection de la famille Perticari, dont le jeune *maestro* aurait fait la connaissance à Pesaro, lui valut son premier engagement et son premier livret. En réalité, Rossini n'a connu la famille Perticari que bien longtemps après son début, à l'époque où il fut appelé par elle de Naples à Pesaro pour diriger la musique aux fêtes d'inauguration d'une nouvelle salle de spectacle. Il avait alors composé *la Gazza Ladra*. Quel débutant, et quel protégé!

Ses véritables protecteurs furent son talent, son esprit, son audacieuse verve. Son véritable point de départ fut la scène très-plaisante assurément et très-authentique avec le marquis Cavalli au sujet de la Carpani, scène que nous avons racontée à sa date. Soit que le marquis Cavalli eût l'honneur d'être très-sérieux en fait de promesses, soit que la façon dont le petit accompagnateur avait tenu l'épinette à Sininaglia lui eût donné une haute idée de la capacité du solliciteur, le noble surintendant n'hésita pas lorsque Rossini, brûlant du désir d'entrer dans la carrière, lui écrivit pour lui demander un engagement et un livret, c'est-à-dire les moyens de faire ses premières armes au théâtre : il répondit favorablement,

et le jeune musicien quitta Bologne pour se rendre à Venise.

Le premier opéra de Rossini, *la Cambiale di Matrimonio*, fut représenté avec succès au théâtre *San Mosè* pendant la saison d'automne de l'année 1810. Rossi est l'auteur du livret de cette *farza* (par le mot *farza*, les Italiens désignent un opéra bouffe en un seul acte). Comme le titre le fait assez comprendre, l'intrigue de ce livret a pour pivot une promesse de mariage donnée sous forme de lettre de change.

Le rôle de femme de *la Cambiale* fut créé par la Morandi, que Rossini avait déjà connue à Sinigaglia. La Morandi n'avait pas une très-belle voix, mais elle chantait avec beaucoup d'âme et de talent; elle était la femme d'un compositeur instruit, qui n'a pas travaillé pour le théâtre.

Les autres rôles furent créés par le ténor Ricci, le *basso cantante* de Grecis et le célèbre bouffe Raffanelli.

Ce Raffanelli avait une voix des plus médiocres, mais son talent d'acteur faisait oublier les défauts de son organe. Il devait être très-grand, ce talent d'acteur, car il avait valu à celui qui le possédait un surnom des plus flatteurs. Pendant son séjour à Paris, de 1789 à 1792, Raffanelli, qui figurait avec éclat dans la troupe italienne du théâtre *de Monsieur*, fut surnommé le *Préville italien*, et non le *Préville français*, comme le dit par erreur M. Fétis. Autant vaudrait surnommer Mme Ristori *la Rachel française.*

Le *Préville italien* traita le débutant avec une bonté paternelle; il lui prodigua les meilleurs conseils relativement à la coupe et à la couleur des morceaux, l'éclaira sur bien des points aux répétitions, mit, en un mot, au service du jeune homme, toutes les lumières qu'il avait puisées dans sa longue et brillante carrière théâtrale.

La partition de *la Cambiale,* qui obtint un succès fort encourageant au théâtre *San Mosè,* fut payée environ 200 francs à Rossini; le voyage et le séjour à Venise étaient, naturellement, aux frais du débutant. Mais la vie n'était pas chère alors en Italie, et Rossini avait appris l'économie à la rude école de la pauvreté. Sur ses

200 francs, il trouva le moyen de faire face à toutes les exigences pécuniaires de sa situation, et d'envoyer quelque argent à sa famille.

Ce petit théâtre de *San Mosè*, où le futur auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell* fit ses premières armes, comme beaucoup d'autres compositeurs de la féconde Italie, ce petit théâtre de *San Mosè* était organisé d'une manière admirable pour favoriser les compositeurs débutants. Ils y trouvaient une troupe formée d'un petit nombre de bons artistes et un orchestre restreint; les chœurs brillaient par leur absence, et l'on n'y jouait guère que des *farze* sans prétentions, montées avec les décors et les costumes du magasin, sans autres frais que ceux de la copie, de l'achat de la partition — 200 francs, on l'a vu, — et de l'acquisition du livret — 50 francs tout au plus.

On y pouvait donc essayer, sans courir de grands risques, le talent des compositeurs nouveaux, lesquels, privés de tous les moyens possibles de remplacer la mélodie et l'expression par les effets d'une sonorité bruyante et d'une facture prétentieuse, étaient obligés de payer, rubis sur l'ongle, sans détours et sans subterfuges, en belles et bonnes cantilènes bien appropriées aux situations des pièces et au talent des interprètes.

Nous le disons en toute assurance, l'établissement à Paris d'un théâtre de musique sur les bases de celui de *San Mosè* rendrait plus de services à la musique et aux compositeurs que beaucoup d'institutions solennelles dotées de riches subventions. On y pourrait, sans péril, déployer une activité perpétuelle, essayer tout le monde, dans des conditions modestes, il est vrai, mais très-efficaces, et tirer ainsi de l'obscurité ceux qui méritent d'en sortir, sans compter l'immense avantage d'y faire rentrer, après une bonne leçon, ceux qui méritent d'y rester.

Après avoir rempli son engagement à Venise, Rossini revint à Bologne, où il écrivit, en 1811, sa cantate de *Didone abbandonata*, pour Esther Mombelli, qui la chanta dans une représentation donnée à son bénéfice. On devine que la composition de cette cantate ne rapporta pas d'honoraires à Rossini. Il avait trop d'obligations à l'ex-

cellente famille Mombelli, il l'aimait trop pour ne pas saisir avec le plus vif empressement toutes les occasions de l'obliger.

Il écrivit aussi, dans la même année, *l'Equivoco stravagante*. Cet ouvrage est un opéra bouffe en deux actes, et non une *farza* en un acte, comme *la Cambiale;* mais le nombre d'actes motive seul la différence des noms, car le genre est le même.

L'Equivoco finit avec succès la saison d'automne au théâtre *del Corso*, de Bologne. Les morceaux d'ensemble, qui avaient fort préoccupé le compositeur, et le rondo de la prima donna, furent surtout applaudis. Cette prima donna était la Marcolini, qui, enchantée du premier rôle écrit pour elle par Rossini, lui fit obtenir l'année suivante l'engagement dont le résultat fut la composition de *la Pietra del Paragone*. Elle était très-bonne actrice, chantait fort bien, et sa voix de contralto avait à la fois beaucoup d'expression et d'agilité.

Les deux autres rôles étaient tenus par le *basso cantante* Vaccani, qui chantait bien, et par le bouffe Rosich, qui avait une très-mauvaise voix, mais beaucoup de talent comme acteur. Rosich, lorsqu'il ne put plus chanter, alla jouer la comédie en Amérique, où il est mort. Le livret de *l'Equivoco* est d'un amateur de Bologne. La partition fut payée à Rossini 50 piastres (soit un peu plus de 250 fr.).

Rossini dut retourner à Venise, où il écrivit pour le théâtre *San Mosè* la *farza* de *l'Inganno felice*, qui fut représentée dans la saison du carnaval de 1812.

C'est par erreur que Zanolini, et ceux qui l'ont suivi, disent que le rôle de la prima donna de *l'Inganno* fut créé par la Belloc. Cette actrice avait une voix de mezzo-soprano, et le rôle est écrit pour un franc soprano. C'est la Morandi qui l'a créé.

Les autres rôles étaient remplis par Raffanelli, l'excellent bouffe, par Rafael Monelli, de Fermo, ténor de talent, excellent musicien, qui a été depuis le professeur de solfége du célèbre baryton M. Graziani, et par Galli, qui, jadis ténor, trouva dans *l'Inganno* l'un de ses premiers succès comme *basso cantante*.

Il est difficile, à la distance où nous sommes, de se rendre un compte exact de l'effet que dut produire, au moment de son apparition, la musique de cette *farza* de *l'Inganno*, si fort dépassée depuis par les immortels chefs-d'œuvre de son auteur. Écoutons ce qu'en disaient les contemporains parlant par la bouche de Stendhal :

« Ici, dit-il, le génie éclate de toutes parts. Un œil exercé reconnaît sans peine, dans cet opéra en un acte, les idées mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui, plus tard, ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini... *L'Inganno felice* est comme les premiers tableaux de Raphaël sortant de l'école du Perugin; on y trouve tous les défauts et toutes les timidités de la première jeunesse. Rossini, effrayé de ses vingt ans, n'osait pas encore chercher uniquement à se plaire à soi-même. »

Or, Stendhal était, de son propre aveu, l'écho du dilettantisme italien de son temps. Pour qu'il parle en pareils termes de *l'Inganno felice*, il faut que cette *farza* ait produit une bien vive impression, alors qu'on pouvait la juger en la comparant seulement aux ouvrages du répertoire habituel de l'époque de son apparition.

L'impression fut très-vive, en effet. On faisait toujours répéter à Galli l'air : *Una voce m'a colpito*, et le trio était inévitablement accueilli par des applaudissements frénétiques, ainsi que le duo des deux basses.

Le livret de *l'Inganno* est de Foppa. La partition a été payée à Rossini environ 250 francs.

C'est probablement à la fin de ce carnaval de 1812 que fut représentée à *San Mosè* la *farza* intitulée : *il Cambio della Valigia*. La pièce roule sur les quiproquo occasionnés par un changement de malles dans une auberge. Cette pièce, de Foppa, était amusante, nous dit un témoin très-bien informé. Rossini la mit en musique. Pièce et partition obtinrent un franc succès. Il y avait, naturellement. plus d'airs que de morceaux d'ensemble dans *il Cambio della Valigia*, mais Rossini, qui se préoccupait énormément, dès lors, des morceaux d'ensemble, nous l'avons dit déjà, écrivit avec beaucoup

de soin ceux de ce petit ouvrage, et ils furent très-applaudis, malgré la préférence marquée du public pour les airs.

Les interprètes furent Monelli, Rafanelli, Galli et la Morandi. C'est par erreur que Zanolini attribue à la Belloc la création du rôle de la femme.

La partition du *Cambio della Valigia* valut à Rossini l'invariable somme de 250 francs.

Il n'est fait aucune mention de cet ouvrage dans le livre de Stendhal et dans le catalogue joint par M. Fétis à la notice sur Rossini de la *Biographie universelle des Musiciens*. Un autre biographe de Rossini le fait figurer dans son catalogue, mais en avertissant, par une note, qu'on ne peut assurer qu'il ait été représenté. Or, il l'a été, et très-bien, et avec succès, on en peut être sûr. Nous sommes en mesure de garantir la parfaite exactitude des détails que nous venons de donner au sujet de son interprétation et de l'accueil dont il fut l'objet.

Voyez-vous ce *paresseux* de Rossini, qui produit assez d'ouvrages, pour que l'existence d'une de ses partitions échappe absolument aux investigations de Stendhal et de M. Fétis, et ne soit constatée par un autre de ses biographes qu'avec des doutes sur son exécution devant le public!

Une miette de plus ou de moins dans ce festin à la Gargantua ne tire pas, sans doute, à grande conséquence!

VII

L'EXEMPTION DE LA CONSCRIPTION

CIRO IN BABILONIA. — L'ÉPOUSE DU GRAND OSIRIS ET ROSINE. — **LA MANFREDINI.** — ELIODORO BIANCHI. — **LA SCALA DI SETA.** — LA CANTARELLI. — L'INSTRUMENTATION DES **FARZE.** — COMPOSITION DE L'ORCHESTRE DE **SAN MOSÈ.** — ERREUR AU SUJET DE *la Scala di Seta.* — **LA PIETRA DEL PARAGONE.** — BONOLDI. — PARLAMAGNI. — VASOLI. — LE PREMIER GRAND SUCCÈS. — ROSSINI ÉVITE LE MÉTIER DES ARMES. — HEUREUSE ITALIE. — JOSEPH MOSCA ET LE **CRESCENDO.** — ROSSINI INVENTEUR DU **CRESCENDO MÉLODIQUE.** — ÉPOUVANTE DE MATTEI. — RÉPONSE QUE LUI FAIT ROSSINI. — LES VACANCES. — PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE **DEMETRIO E POLIBIO** A ROME. — INAUGURATION DE LA SALLE DE SPECTACLE DE COMO. — ENTHOUSIASME EXCITÉ PAR **DEMETRIO E POLIBIO.** — LA FAMILLE MOMBELLI. — OLIVIERI. — L'ÉCLIPSE A MIDI. — **L'OCCAZIONE FA IL LADRO.** — LA CANONICI. — PACCINI — BERTI.

Voulant passer du plaisant au sévère, moins pour obéir au précepte de Boileau, dont il n'avait jamais entendu parler, que pour essayer ses forces dans diverses directions, Rossini laissa pour un moment le genre bouffe, et composa son *Ciro in Babilonia*, oratorio selon les uns, opéra sérieux selon les autres.

Cet ouvrage en deux actes fut écrit à Ferrare et représenté avec beaucoup de succès au théâtre *Comunale* de cette ville, pen-

dant la saison du carême de 1812. Il eut pour interprètes la Marcolini, qui remplit le rôle de Ciro ; la Manfredini, soprano de beaucoup de talent, qui remplit celui d'Amira; celui du Roi des Assyriens Baldassare fut tenu d'une façon très-remarquable par le ténor Eliodoro Bianchi, de Bergame, la patrie des ténors, et celui de Zambi par le *basso cantante* Vaccani.

Le livret est du comte Aventi. La partition fut payée à Rossini 40 piastres (un peu plus de 200 francs.)

Comme dans *l'Inganno felice* l'on trouve les germes qui, développés plus tard dans des ouvrages bouffes ou de demi-caractère, firent la fortune de ces ouvrages, on trouve dans *Ciro* les germes de beaucoup de morceaux de *Mosè*, de *Semiramide* et de plusieurs autres ouvrages sérieux de Rossini. Le chœur des Magiciens était toujours *bissé* avec enthousiasme.

« Deux airs, dit M. Fétis, et surtout un chœur de *Ciro in Babilonia*, dont la délicieuse cantilène est devenue plus tard le thème de la cavatine du *Barbier de Séville* (*Ecco Ridente*), ne laissaient plus de doute sur la richesse d'imagination du jeune *maître.* »

Nous avons vainement cherché le motif de la cavatine du *Barbier* dans la partition de *Ciro*, mais nous l'avons trouvé en tête du chœur de l'introduction du premier acte de *l'Aureliano in Palmira*, sur ces paroles :

> « *Sposa del Grande Osiride !*
> *Madre d'Egitto e Diva;*
> *O che ti piacia scendere*
> *Sopra all' inacchia riva !* »

Que de réflexions on peut faire au sujet de ce motif, employé d'abord pour invoquer *la Sposa del Grande Osiride*, et ensuite pour donner l'aubade à la sémillante Rosine !

Après avoir monté le *Ciro* à Ferrare, Rossini retourne à Venise, où il écrit *la Scala di Seta*. Cette *farza* fut représentée au théâtre *San Mosè*, pendant la saison du printemps de 1812. Elle eut pour

interprètes la Cantarelli, qui chantait bien et avait un beau talent d'actrice bouffe, le *basso cantante* de Grécis, le bouffe Tacci, et le ténor Rafaeli Monelli. Le livret est de Foppa. La partition valut à Rossini la somme de 250 francs, prix désormais invariable des *farze* destinées au théâtre *San Mosè*.

L'orchestration de ces *farze* est des plus simples. Outre le quatuor obligé des instruments à cordes, on y trouve deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. La partie du violoncelle n'est pas écrite indépendamment de celle de la contrebasse. Il y avait au théâtre *San Mosè* six premiers et six seconds violons, deux altos, deux contre-basses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, un seul violoncelle, lequel avait pour fonction principale d'accompagner les récitatifs à basse continue, et une épinette pour réaliser l'harmonie de cette basse.

On le voit, il n'y avait pas là de quoi masquer l'absence de mélodie et d'expression sous les éclats d'une grosse sonorité. On était réduit à payer comptant, en motifs de bon aloi. Mais ce n'était pas une condition défavorable à Rossini, l'homme assurément le plus solvable en fait de mélodie qu'il y ait jamais eu dans le monde.

Ce n'est pas dans *la Scala di Seta*, comme le dit Stendhal, ce n'est pas non plus dans *Sigismondo*, comme paraît le croire M. Fétis, que Rossini se permit l'énorme plaisanterie des coups d'archet frappés sur le réverbère en fer-blanc des pupitres de l'orchestre. Nous conterons cette étrange histoire tout au long, et nous nous livrerons à quelques considérations sur ses causes et ses effets, lorsque nous aurons atteint, dans ce récit, la date de la première représentation d'*I Due Bruschini o il Figlio per azzardo*.

Après avoir fait jouer *la Scala di Seta* à Venise, Rossini partit pour Milan, où l'appelait l'engagement que lui avait procuré la Marcolini. Il y écrivit *la Pietra del Paragone*, opéra bouffe en deux actes, pour le célèbre théâtre de *la Scala*.

C'était pour le jeune musicien une grosse affaire de débuter sur

l'une des plus illustres scènes de l'Italie et du monde; son avenir allait dépendre, en grande partie, d'un succès ou d'une chute à *la Scala.* Plein de confiance en lui-même, — cette confiance ne saurait passer pour de la présomption, — inspiré par un excellent livret de Romanelli et par la perspective d'une exécution hors ligne, il aborda cette redoutable scène en maître et sortit triomphant de l'épreuve.

La Pietra del Paragone fut véritablement la pierre de touche de ce génie prodigieux, dont elle révéla la valeur avec un éclat dont les écrits du temps peuvent seuls donner une juste idée.

Cet ouvrage fut exécuté pendant la saison d'automne de 1812 par la Marcolini, Filippo Galli, Bonoldi, ténor à la voix un peu fanée, mais qui chantait avec beaucoup d'âme et jouait avec beaucoup de talent, Parlamagni, *basso* comique, doué d'une belle voix et très-bon acteur, et par Vasoli, dont Stendhal dit : « La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre Vasoli, ancien grenadier de l'armée d'Égypte, presque aveugle, et chanteur de troisième ordre, qui se fit une réputation dans l'air du *Mississipi.* »

Partition, livret, exécutants, eurent un succès fou. Galli fut admirable dans le final *Sigillara.* « L'effet de ce final, dit encore Stendhal, fut délicieux pour le public ; cet opéra créa, à *la Scala*, une époque d'enthousiasme et de joie ; on accourait en foule à Milan, de Parme, de Plaisance, de Bergame, de Brescia et de toutes les villes à vingt lieues à la ronde. Rossini fut le premier personnage du pays ; on s'empressait pour le voir. »

Le livret de *la Pietra del Paragone* (la pierre de touche) roule sur une épreuve imaginée par un nouvel enrichi, le comte Asdrubal, pour se rendre compte de la sincérité des sentiments des amis et des maîtresses qui lui sont venus avec la prospérité ; entre autres combinaisons, le comte invente de faire intervenir un faux Turc, lequel, en vertu d'une lettre de change, veut faire mettre les scellés partout. Ce Turc répète sans cesse le mot macaronique *Sigillara,* qui est son *sans dot.* Ce mot produisit un tel effet, grâce à la manière dont le

compositeur le fait redire, qu'il est devenu le nom même de la pièce. Il ne fallait point parler en Lombardie de *la Pietra del Paragone*, personne n'aurait compris, mais en désignant l'œuvre de Rossini par son petit nom d'amitié *Sigillara*, l'on était entendu de tout le monde. Après une foule d'incidents, le comte, on le devine, reconnaît ceux qui l'aiment véritablement et chasse la coquette et les parasites.

Les morceaux les plus acclamés de la partition de Rossini furent, après le final *Sigillara,* la cavatine *Ecco pietosa tu sei la sola,* le quatuor du commencement du second acte et le trio du duel comique.

Cette partition fut payée à son heureux auteur la magnifique somme de 600 francs environ par l'*impresario* du théâtre de *la Scala;* mais le vice-roi d'Italie sut ajouter à cette rétribution une faveur, alors inappréciable, il fit exempter Rossini de la conscription.

Heureuse Italie, où les compositeurs peuvent débuter dès leur plus tendre jeunesse, et faire éclater leur génie assez tôt pour que les lois les plus rigoureuses s'effacent devant la manifestation de ce don du ciel! Dans notre belle patrie, centre des arts et de la civilisation, c'est tout au plus si les compositeurs débutent assez tôt pour se faire exempter des Invalides.

« Le ministre de l'intérieur du royaume d'Italie, dit Stendhal, osa proposer une exception en sa faveur au prince Eugène, et le prince, malgré la peur affreuse que lui faisaient les lettres de Paris, céda à la voix publique. »

— Et ce fut bien heureux pour la conscription, a dit plus tard Rossini, car j'aurais fait un bien mauvais soldat.

Stendhal, qu'il faut citer souvent, parce que son livre a été le point de départ de tous les autres écrits sur la vie de Rossini en ce qui concerne la carrière de l'illustre maître en Italie, Stendhal dit avec un merveilleux sans-gêne d'expression : « A Milan, Rossini VOLA l'idée de ses *crescendo*, depuis si célèbres, à un compositeur nommé Joseph Mosca, qui se mit dans une grande colère. »

Nous savons que Joseph Mosca, peu de temps après le grand succès de *la Pietra del Paragone,* fit graver et répandre à profusion une valse tirée de son opéra d'*I Pretendenti delusi*, joué à Milan en 1811, et que dans cette valse il y a l'effet de rhythme et de sonorité dont Rossini a su tirer un si prodigieux parti. Mais nous savons aussi que Joseph Mosca n'est pas l'inventeur de cet effet. Anfossi et Generali ont, dans leurs opéras, des *crescendo* qui, s'ils ne sont pas absolument identiques à celui de Joseph Mosca, s'en rapprochent au moins beaucoup; une ouverture de Jomelli contient un *crescendo.* Et puis, quand Rossini aurait, comme Molière, pris son bien partout où il le trouvait, où serait le vol, s'il est permis de parler comme Stendhal? Une formule livrée au public n'appartient-elle pas désormais à tout le monde? Rossini ne s'est d'ailleurs jamais donné comme l'inventeur du *crescendo* produisant seulement par le rhythme et l'harmonie une gradation couronnée par une explosion de sonorité ; mais il a le droit de se dire l'inventeur des *crescendo* contenant de véritables mélodies, et ce droit, nul ne peut le lui contester. Joseph Mosca ne fut pas, d'ailleurs, l'unique adversaire de Rossini. Tous les compositeurs sans succès, tous les pédants du contre-point, attaquèrent avec une violence inouïe ses innovations et ses manquements aux règles scolastiques. Le père Mattei, épouvanté de tout ce vacarme, avait cru devoir écrire à son audacieux élève des lettres fulminantes où il disait : « Malheureux, cesse d'écrire! tu déshonores mon école! » A quoi Rossini répondait invariablement : « Ayez patience, vénérable maître! dès que je ne serai plus obligé de composer cinq ou six opéras par an pour gagner ma vie, et de les livrer aux copistes sans avoir le temps de les relire, je tâcherai de faire de la musique digne de vous. »

Après *la Pietra del Paragone*, Rossini alla passer quelques jours à Bologne, auprès de ses parents bien aimés, heureux, on peut l'imaginer, du grand succès du dernier ouvrage de leur fils, et plus heureux encore de le savoir dispensé de la conscription.

Pendant la saison d'automne de l'année 1812, au moment même

où *la Pietra del Paragone* faisait sa glorieuse apparition à Milan, la famille Mombelli donnait au théâtre *Valle*, à Rome, la première représentation de *Demetrio e Polibio,* cette œuvre écrite par Rossini à l'âge de quatorze ou quinze ans.

Le vieux ténor Mombelli créa le rôle d'Eumène, le basso Olivieri celui de Polibio; Esther Mombelli, le soprano, fit le personnage de Lisinga, et sa sœur Anna, le contralto, celui de Siveno. Mombelli était un chanteur de grand talent et de grande réputation. Le gros Olivieri possédait une bonne voix de basse-taille. Les deux sœurs étaient élèves de leur père. Esther Mombelli mérita d'être considérée comme une cantatrice d'un rare talent; elle déployait beaucoup d'énergie dans ses rôles; sa sœur Anna, ou Marianna, brillait surtout dans le chant soutenu, où, à force d'expression et d'âme, elle faisait oublier le peu de volume de sa voix.

Le livret de *Demetrio e Polibio*, écrit par Mme Mombelli la mère, sœur du célèbre chorégraphe Vigano, se fait surtout remarquer par sa versification bien rhythmée, et par conséquent très-favorable à la musique. La partition de cet ouvrage fut, on l'a déjà deviné, donnée par Rossini à l'excellente famille Mombelli, dont l'affection et les encouragements avaient favorisé ses premiers pas dans la carrière de la composition théâtrale.

Cet ouvrage fut peu joué à Rome, où cependant il avait obtenu un bon accueil; mais la famille Mombelli le transporta dans toutes les villes où elle allait donner des représentations; elle le chanta au mois de juin 1814, avec un succès d'enthousiasme, pour l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle de Cômo. Il faut lire, dans Stendhal, le récit enflammé de cette représentation. Trois loges furent obtenues, par grande protection, au prix de 450 francs. La cavatine *Pien di contento il seno* et le duo *Mio figlio non sei*, furent reçus avec transport. « Mais, dit Stendhal, notre admiration, comme celle du public, ne trouva plus de manière raisonnable de s'exprimer quand nous fûmes arrivés au quartetto : *Donami omai, Siveno*. Je ne crains pas de le dire, après un intervalle de

neuf années, pendant lesquelles, faute de mieux, j'ai entendu bien de la musique, ce quartetto est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Rien au monde n'est supérieur à ce morceau ; quand Rossini n'aurait fait que ce seul quartetto, Mozart et Cimarosa reconnaîtraient un égal.»

Et l'on fit, comme de raison, répéter le quartetto; et l'on voulut le faire chanter une troisième fois; mais, un ami de la famille Mombelli vint au parterre dire aux spectateurs que les artistes, à bout de forces, ne pourraient pas achever l'ouvrage s'ils chantaient une troisième fois le quartetto redemandé. Enfin, le délicieux duo *Questo cor ti giura amore* produisit un grand effet, quoique venant après l'explosion d'enthousiasme provoquée par le quartetto.

Nous ne connaissons, hélas! le premier ouvrage sorti de la plume de Rossini que par la lecture de la partition. Autant qu'il nous est permis d'en juger par cette lecture, l'appréciation de Stendhal est exacte; il nous semble que le quartetto dont les spectateurs de Cômo s'éprirent mérite tout ce qu'ils ont pu faire de plus fou en son honneur. Et c'est à quatorze ou quinze ans que Rossini a su créer une telle page!

Demetrio e Polibio est l'auroıe du jour radieux dont une éclipse atale nous déroba la vivifiante lumière à l'heure de midi, marquée par l'impérissable *Guillaume Tell.*

Rossini ne prit pas de longues vacances à Bologne. Il dut retourner à Venise, où il écrivit, toujours pour 250 francs et sur un livret de Foppa, la *farzà* intitulée *L'occazione fa il ladro.* Cette *farza* fut interprétée avec succès par la Canonici, qui chantait agréablement et avait une jolie voix; par le désopilant bouffe Paccini et par le ténor Berti.

Ainsi, dans la seule année 1812 Rossini a écrit et fait répéter et représenter six ouvrages : *L'Inganno Felice, il Cambio della Valigia, Ciro, la Scala di Seta, la Pietra del Paragone* et *L'occazione fa il ladro.* Le *Demetrio e Polibio,* écrit bien longtemps avant, et monté sans le concours de l'auteur, ne compte pas dans ses travaux de l'année. Le *paresseux,* on le voit, n'y allait pas de

main morte. Avec ses six opéras, il avait gagné dix-huit cents francs environ, pour vivre, faire vivre sa famille et payer les frais de ses nombreux voyages.

Nous arrivons à la singulière histoire de la première et dernière représentation d'*I Due Bruschini, o il Figlio per azzardo.*

VIII

LA GLOIRE

LA FARZA SUPRÊME. — I DUE BRUSCHINI O IL FIGLIO PER AZZARDO. — LES EFFETS ET LES CAUSES. — LE CONTRAT AVEC LE DIRECTEUR DE LA FENICE. — LA DISCUSSION FINANCIÈRE. — GRANDE COLÈRE DE CERA. — SCÈNE SCANDALEUSE. — LA PROMESSE TENUE. — LES BIEN ET LES MAL INFORMÉS. — NOUVEL EFFET DE SONORITÉ. — LA PARTITION A CONTRE-SENS. — LA VOIX DE CANARD ET LE PIZZICATO. — LA MARCHE FUNÈBRE INTERMINABLE. — LE PUBLIC CHANTEUR. — SCÈNE INOUÏE. — CONSIDÉRATIONS SÉRIEUSES SUR UNE MYSTIFICATION. — TANCREDI. — LE COMPOSITEUR SOUS LE THÉÂTRE. — L'ENTRÉE TARDIVE. — L'EXPLOSION DU SUCCÈS. — LE TOUR DU MONDE. — LES HEUREUSES INNOVATIONS. — LA MÉLODIE PARTOUT. — L'ARCHITECTURE MUSICALE. — LA MALANOTTE. — UNE INDISCRÉTION ET UNE RÉTICENCE. — DI TANTI PALPITI SANS RIZ. — LES EXTRÊMES SE TOUCHENT.

Si jamais ouvrage mérita le nom de *farza* dans toutes ses acceptions possibles, c'est assurément *I Due Bruschini, o il Figlio per azzardo*, que certains catalogues intitulent par erreur *Bruschino*. Il y a dans la pièce, qui est de Foppa, deux personnages portant le sobriquet de Bruschino : le père et le fils. De là le pluriel, et la nécessité du titre tel que nous le donnons, d'après des indications positives.

La première et dernière représentation d'*I Due Bruschini* eut lieu à Venise, au théâtre *San Mosè*, à l'ouverture de la saison du carna-

val de 1813. Ce mémorable ouvrage fut chanté par la Cantarelli, Raffanelli, de Grecis et le ténor Berti.

Pour dégager du demi-jour de la légende l'histoire véritable de cette *farza* sans pareille, il faut remonter des effets aux causes. Remontons-y!

Les succès de Rossini au théâtre de *San Mosè* avaient éveillé l'attention du directeur de *la Fenice*, la grande scène de Venise. Ce directeur voulait à toute force avoir quelque chose de la main du jeune compositeur. Mais, comme il n'était pas d'une générosité sans bornes, de grands débats eurent lieu au sujet des honoraires. Rossini demandait 600 francs pour un opéra sérieux, et le magnifique directeur n'en offrait que 400. Après plusieurs mois de laborieuses négociations, les parties étaient enfin tombées d'accord en partageant la différence, et l'engagement, qui devait être réalisé par la composition de *Tancredi*, avait été conclu pour la somme de 500 francs.

Malgré toutes les précautions prises par les contractants pour assurer le secret de cette affaire, Cera, le directeur du théâtre de San Mosè, en eut connaissance : en apprenant la fatale nouvelle, il entra dans une colère formidable. Mordu par la vipère de la concurrence, il osa faire à Rossini une scène des plus scandaleuses, le qualifiant de déserteur, d'ingrat, de fourbe et l'accablant de toutes les injures que peut trouver un *impresario* furieux et italien. Rossini, qui ne perd pas facilement le sang-froid, essayait en vain de lui faire comprendre, avec le plus beau calme, que, puisque les entrepreneurs ont le droit de prendre des compositeurs où ils veulent, ceux-ci doivent bien avoir, de leur côté, le droit d'écrire pour les théâtres qui leur conviennent.

Mais Cera n'entendait pas raison. Arrivé au paroxysme de la fureur, il promit à Rossini de lui donner un mauvais livret et de faire siffler sa partition, ce qui devait être un précédent très-dangereux pour le grand ouvrage dont le compositeur était chargé par la direction de *la Fenice*.

— Eh bien! répondit Rossini sans se déconcerter, si le livret est mauvais, la musique sera plus mauvaise encore!

Et comme il possède au suprême degré l'art de tourner en occasions d'amusement les choses les plus ennuyeuses et les plus désagréables du monde, il se mit à écrire, sur le très-mauvais livret que Cera ne manqua pas de lui fournir, une partition, la plus étrange, assurément, qu'on ait jamais écrite. En sa qualité de *maestro*, il avait, d'après les usages des théâtres italiens, le droit de faire exécuter sans contrôle tout ce qu'il avait écrit. Aussi cette étrange partition fut-elle exécutée comme il l'avait conçue.

Sauf Cera, tout le personnel du théâtre de *San Mosè* était dans le secret de l'énorme plaisanterie qu'avait imaginée Rossini, afin qu'il fût impossible de prendre sa musique au sérieux et de tirer parti des coups de sifflet promis par *l'impresario* furibond pour atténuer d'avance l'effet du grand ouvrage promis à *la Fenice*. Et du théâtre, la nouvelle de cette mystification s'était répandue sur la place Saint-Marc, où elle avait été, pendant quelques jours, l'objet de toutes les conversations.

Les Vénitiens pur sang savaient donc à quoi s'en tenir; mais les gens des îles et de la terre ferme, accourus de tous côtés pour assister à la *prima recita* du nouvel ouvrage de l'auteur de *l'Inganno felice*, qu'ils avaient tant applaudi, et de *la Pietra del Paragone*, dont ils avaient tant ouï parler, n'étaient pas du tout dans la confidence. Deux heures d'attente aux portes du théâtre, et deux heures d'attente dans la salle après l'ouverture des portes, ne les avaient point préparés à une patience angélique.

Enfin, l'ouverture commença. Dans cette ouverture, les seconds violons doivent frapper, au premier temps de chaque mesure, le fer-blanc des réverbères des pupitres avec le bois de leur archet. Cet effet de sonorité, assurément très-nouveau, fit rire les gens bien informés et scandalisa les autres. Mais c'était une bagatelle en comparaison de ce qui allait suivre.

Le rideau levé, on vit que le compositeur avait tout traité à

contre-sens. Là où il fallait les accents de la tendresse, il avait mis ceux de la colère, et réciproquement, ceux de la colère à la place de ceux de la tendresse. Les paroles les plus bouffonnes étaient embellies d'une musique lugubre, et les plus sérieuses, d'une musique bouffonne. Le rôle d'un artiste qui avait la voix lourde était plein de roulades. La basse n'avait que des notes aiguës à chanter, le soprano que des notes graves. Pour la voix de canard de Raffanelli, le prodigieux mystificateur avait écrit les cantilènes les plus élégantes, les plus délicates, les plus exquises, comme s'il avait eu un Pacchiarotti ou un Crescentini à faire chanter. Et dans le but de mettre en leur plus beau relief les qualités vocales dudit Raffanelli, il avait eu le soin touchant de ne le faire accompagner que par les *pizzicati* du quatuor. Une marche funèbre démesurément longue venait ajouter, par son intempestive présence, et par ses interminables développements, plus intempestifs encore, à la vérité de coloris de cette partition d'opéra bouffe en un acte. Enfin, dans un morceau d'ensemble, le trop ingénieux musicien avait disposé les rentrées des voix de manière à produire la répétition presque incessante des deux dernières syllabes de la phrase : *Padre mio son pentito!* Si bien qu'on entendait tout le temps *tito! tito! tito!* comme s'il n'y avait pas eu d'autres paroles ; et le public, se joignant aux chanteurs, répétait avec eux *tito! tito!*

Qui pourrait décrire les divers mouvements de l'auditoire pendant l'exécution de cette exorbitante *farza?* Les bien informés riaient à se rompre les côtes; les mal informés sifflaient à outrance. Les premiers voulaient expliquer aux seconds les circonstances atténuantes de cette incartade. Les seconds ne voulaient pas entendre parler de circonstances atténuantes et se fâchaient tout rouge. Les cris de colère, les éclats de rire, les sifflets, les interjections de toutes sortes, le chant des spectateurs se mêlant au chant des artistes, tout cela formait un *tutti* dont il est impossible de donner une juste idée.

Et Rossini, de l'air sérieux et timide d'un jeune musicien qui

brigue les suffrages du public, dirigeait, au clavecin de l'orchestre, l'exécution de cette excentrique partition, sans broncher, sans sourciller, sans donner le moindre signe d'hilarité; un seul sourire aurait attiré sur sa personne tous les outrages d'un parterre vénitien en fureur, et ce n'est pas peu dire.

On a jugé bien souvent cette audacieuse mystification, qui rappelle en son genre certains faits attribués à notre Rabelais, et les jugements, il faut bien l'avouer, n'ont pas été favorables à son auteur; que pouvait-il faire, cependant? Lié par un de ces terribles contrats italiens dont nous donnerons plus tard le texte, il était obligé d'écrire pour Cera une partition sur la pièce qu'il plairait à cet entrepreneur de lui fournir, et de la livrer à date fixe, ou de payer des dommages-intérêts dont il ne possédait pas le premier *paolo*. Et Cera n'avait rien négligé pour détruire la réputation du jeune compositeur, soit en lui imposant un livret exécrable, soit en formant des cabales préposées à siffler sa partition.

Rossini aima mieux perpétrer une très-mauvaise plaisanterie qu'un ouvrage nécessairement très-mauvais. Au moment de donner un opéra sérieux à *la Fenice*, il ne voulut pas que l'inévitable *fiasco* de sa *farza*, condamnée d'avance, pût être imputé à son incapacité ou à l'affaiblissement de son inspiration musicale. Il écrivit ses *Due Bruschini* de manière à montrer aux moins clairvoyants son intention d'éviter les piéges où l'aimable Cera le voulait prendre. De la sorte, il fit échouer les plans de celui qui voulait lui nuire au moment le plus décisif de sa carrière.

A notre avis, il a bien fait, car il ne pouvait mieux faire dans la situation où il était placé. Il fallait, d'ailleurs, pour se défendre de la sorte, une audace, un esprit, une fécondité de ressources qu'il est impossible de ne pas admirer. Écrire un opéra tout entier dans le but de mystifier un mystificateur, de réduire à l'impuissance un ennemi, n'est pas le fait de tout le monde. Il fallait avoir pour cela, comme Rossini, de la musique à jeter par les fenêtres.

Aussitôt après la première et dernière représentation d'*I Due*

Bruschini, le compositeur, pour mériter le pardon du public, pardon qu'il se sentait sûr d'obtenir, s'occupa sans relâche d'écrire la partition de *Tancredi*.

La première représentation de cet immortel opéra fut donnée vers le milieu de la saison du carnaval de 1813; le livret est de Rossi.

Le soir de cette première représentation, Rossini, qui craignait les représailles de l'auditoire à cause de son incartade d'*I Due Bruschini*, n'osa pas d'abord prendre sa place dans l'orchestre au clavecin d'accompagnement, pour diriger l'exécution, comme l'y obligeait son contrat. Le chef des premiers violons ne le voyant pas venir, et redoutant les effets de l'impatience du public, prit sur lui de faire commencer l'ouverture. L'andante de cette ouverture fut oué sans incident notable. Mais, dès le début de l'allégro, des murmures d'approbation partirent de tous les côtés de la salle, et au crescendo, ce fut une tempête d'applaudissements et de cris d'enthousiasme. Enfin rassuré, le compositeur, qui se tenait sous le théâtre, près de l'entrée de l'orchestre, vint occuper sa place. Il dut être bien heureux ce jour-là, car le succès de *Tancredi* prit les proportions d'un triomphe.

La cavatine d'Aménaïde : *Come dolce all' alma mia*, avec son incomparable phrase : *E tu quando tornerai*; les deux duos du premier acte; le final avec son superbe sextuor; l'admirable duo : *Ah! se de' mali miei*, qui finit d'une manière si chevaleresque; le chœur : *Regna il terror*, et l'air : *Perche turbar?* obtinrent un succès éclatant. Quant à l'air : *Tu che accendi* avec son sublime récitatif : *O Patria!* et son allegro moderato : *Di tanti palpiti*, il faut renoncer à dire les transports qu'il excita. On le fit répéter, on l'apprit par cœur, et, après le spectacle, on le chanta dans toute la ville. Le lendemain, il était aussi populaire à Venise qu'il l'est aujourd'hui dans l'univers civilisé. Les juges furent obligés d'imposer silence aux habitués des tribunaux, qui, au lieu d'écouter les plaidoiries, les réquisitoires et les sentences, faisaient retentir les prétoires des accents de l'adorable *Mi rivedrai, ti rivedro*.

La Pietra del Paragone avait donné à Rossini la réputation, *Tancredi* lui donna la gloire. En quatre ans, ce chef-d'œuvre fit le tour du monde,— la France exceptée,— et ses mélodies enchanteresses portèrent partout le nom, désormais immortel, de son heureux auteur.

Ce qui fit naître et durer le prodigieux succès de *Tancredi*, c'est surtout le caractère de nouveauté de cette partition; tout y est, en effet, nouveau : les idées d'abord, cela va sans dire, et ensuite les formes, ce qui est d'une importance capitale au point de vue de l'histoire de l'art. L'indépendance de caractère dont Rossini venait de donner de si vertes preuves en perpétrant sa colossale mystification d'*I Due Bruschini*, il l'apporta, mais d'autre manière, Dieu merci ! dans la composition de son premier opéra sérieux : — *Ciro* est une sorte d'oratorio. — Libre de tout frein, écrivant sous la dictée de son génie, sans plus se préoccuper des traditions consacrées de la tragédie lyrique que des règles scolastiques des contrepointistes, il réforma presque entièrement, du premier coup, avec son *Tancredi*, le vieil opéra sérieux; l'un des premiers articles de son esthétique étant la peur d'ennuyer, il supprima les longues tirades de récitatifs qui, jadis, séparaient, les morceaux par des intervalles de dix minutes et même d'un quart d'heure, et jetaient une langueur mortelle sur les représentations. Ces récitatifs, nécessaires à l'action ou à l'explication des pièces, il les remplaça par des passages de déclamation lyrique, surmontant des dessins mélodiques exécutés par l'orchestre. A l'aide de ce moyen, réservé jusqu'alors aux pièces bouffes, il put faire régner la mélodie dans toutes les parties de l'opéra sérieux, et, par conséquent, donner aux ouvrages de ce genre un charme, un intérêt musical, une vie qui leur avaient été refusés jusqu'alors. Et ce n'est pas tout : le remplacement du récitatif par des mélodies d'orchestre sur lesquelles les acteurs déclament les choses d'action ou les explications nécessaires à la pièce, permit au fortuné novateur de relier entre elles les mélodies vocales de ses morceaux par de telles mélodies d'orchestre, considérées comme *temps intermédiaires ;* de là, la possibilité de clore dans la

vaste et régulière architecture d'un seul air ou d'un seul duo des situations, des incidents, des variétés de couleur et d'allure qui, sans ce moyen, eussent exigé deux ou trois airs ou duos, et autant de récitatifs. — Voyez, pour la vérification de ceci, les longues scènes du commencement d'*Iphigénie en Aulide*, entre Agamemnon et Calchas, scènes que l'on pourrait facilement résoudre en un seul duo avec intervention momentanée du chœur, en suivant les lois de l'architecture rossinienne. — De là, la possibilité de faire entrer dans le plan d'un grand final les éléments de tout un acte. Le final de *Semiramide* en a fourni la preuve dans la traduction française de Méry, où il forme, en effet, un acte entier à lui seul.

On le voit, une bonne chose amène une autre bonne chose, car le bien est inépuisable en conséquences fécondes. La mélodie substituée au récitatif, c'est-à-dire le charme et la vie à la maussaderie et à la torpeur ; des plans admirables d'architecture musicale substitués à l'antique morcellement de toutes choses, et permettant de faire de chaque morceau un tout bien conformé, ayant son commencement, son milieu, sa fin, et pouvant, par conséquent, exister par lui-même de son existence propre, indépendamment du reste, auquel pourtant il est uni par les liens de la contexture générale de l'œuvre, voilà ce qu'un musicien de vingt et un ans sut faire, comme en se jouant, avec la partition de *Tancredi*. Mais, pour introduire un pareil système, pour en faire le drapeau de toute une carrière, il fallait être sûr d'avoir toujours de la mélodie à son service. Une pareille condition n'était pas faite pour intimider Rossini.

Le rôle de Tancredi fut créé par la Malanotte, excellent contralto, bonne actrice et très-belle femme, alors dans la fleur de la jeunesse et du succès. La Malanotte voulut, si l'on en croit la chronique, faire remarquer sa beauté à Rossini, et il ne lui fut pas difficile d'y parvenir. Mais, qu'allions-nous faire nous-mêmes, bon Dieu? nous allions manquer à la parole que nous nous sommes donnée de ne pas dire un mot de certaines aventures dont l'auteur de *Tancredi* fut l'heu-

reux héros, aventures nombreuses, on le peut croire, et originales comme des romans qui commenceraient par la fin.

Le rôle d'Aménaïde fut établi par la Manfredini, très-bon soprano, celui d'Argirio par le ténor Todran, et celui d'Orbazzano par le *basso* Luciano Bianchi.

Tout le monde sait que la Malanotte, ne trouvant pas à son goût l'air de l'entrée de Tancrède, obligea Rossini à le refaire, et que ce second air est le célèbre *Di tanti palpiti*. Le premier fut intercalé, beaucoup plus tard, par Mme Pasta, dans *la Rosa bianca*. Mais, ce que tout le monde ne sait pas, c'est que la fameuse histoire de la composition de *Di tanti palpiti* dans le temps très-court qu'il faut pour cuire du riz, histoire qui a valu à cet air le petit nom d'amitié d'*air du riz*, est purement et simplement une fable. Pour établir que Rossini écrivait très-vite, il n'est besoin ni de riz ni d'aucun autre comestible ; il suffit de montrer le catalogue des ouvrages qu'il a faits dans les dix années de 1812 à 1822. L'air célèbre de *Tancredi* a été composé comme tous les autres, c'est-à-dire très-rapidement, mais sans riz d'aucune sorte.

Il n'est pas exact non plus que la cantilène principale de cet air soit empruntée à une litanie de l'Église grecque, comme on l'a dit. On en a fait, depuis son apparition au théâtre, et dans l'univers, un cantique pour l'église catholique, comme on fait de tous les airs populaires. Mais, litanie avant, ou cantique après, ce n'est pas du tout la même chose, on en conviendra.

Ainsi, le noble, le délicieux, l'immortel *Tancredi* suivit sans intervalle l'extravagante mystification d'*I Due Bruschini*. Ces deux choses si différentes sortirent coup sur coup de la même imagination. C'est surtout chez les hommes de génie que les extrêmes se touchent.

IX

LES ARMES ET LES CHANTS

L'ITALIANA IN ALGIERI. — L'EXPRESSION DANS LA VOCALISATION. — RÉFORMATION DU STYLE BOUFFE. — NAPOLÉON, BEETHOVEN ET ROSSINI. — LES CONTRE-COUPS DE L'HISTOIRE. — LE TRIOMPHATEUR ET LE CHORISTE. — ESTHÉTIQUE ET FINANCE. — L'AURELIANO IN PALMIRA. — LE TÉNOR REMPLACÉ. — INFLUENCE DE LA ROUGEOLE SUR LES SUCCÈS. — MARI. — LE MAGNANIME CASTRAT VELLUTI. — LA CORREA. — BOTTICELLI. — LES CANTILÈNES DÉFIGURÉES. — LES ORNEMENTS ÉCRITS. — LA FAUSSE OUVERTURE DU BARBIER. — IL TURCO IN ITALIA. — GIOVANNI DAVIDE. — LA MAFFEI. — EGLE ED IRENE.

« Rien ne réussit en France comme le succès », a dit madame de Staël; mais la France n'a pas le monopole de cette grande réussite du succès. L'Italie en peut réclamer une bonne part. *Tancredi* mit les Vénitiens dans un délire d'admiration auquel la nouvelle de l'arrivée de S. M. l'Empereur et Roi Napoléon n'aurait pu les arracher, s'il en faut croire Stendhal. Ce délire rejaillit de l'œuvre sur l'auteur; les plus belles, les plus spirituels, les plus riches, les plus puissants, les plus célèbres, voulaient voir ou avoir l'heureux Rossini, qui savoura ces délices. Il se reposa pendant quelques mois,

si l'on peut appeler cela se reposer, et, contrairement à ses habitudes, il laissa passer sans rien écrire la saison du carême et celle du printemps.

Mais cet accès de *paresse* ne fut pas de longue durée. A la demande du directeur du théâtre San-Benedetto, de Venise, il composa pour ce théâtre *l'Italiana in Algieri*, qui fut représentée pendant la saison d'été.

Le livret d'Anelli, sur lequel Rossini écrivit sa délicieuse partition, n'était pas nouveau. Il avait été fait pour Louis Mosca et interprété en 1808 à Milan, avec la musique de ce compositeur très-capable, qu'il faut bien se garder de prendre pour son frère Joseph, le prétendu inventeur du *Crescendo*.

La Marcolini créa le rôle d'Isabella, Galli celui du Bey, le ténor Gentili celui de Lindoro, et le bouffe Rosich celui du Sigisbé Taddeo. Le rôle d'Isabella, écrit avec amour par Rossini pour la Marcolini, fut l'un des grands triomphes de la carrière de cette artiste, qui, excellente actrice et à la fois excellente cantatrice, savait chanter en mimant, mimer en chantant, et de sa voix légère et chaleureuse, faire jaillir en même temps les roulades de l'ornementation et les accents de la diction expressive des paroles. Galli fut superbe dans le personnage du Bey ; le ténor Gentili chanta très-bien le rôle de l'amoureux, où, depuis, le célèbre Davide fils a produit un si grand effet, et Rosich fit rire aux larmes dans celui de l'infortuné Sigisbé, où, plus tard, l'incomparable bouffon Paccini l'a, dit-on, surpassé.

C'est à de tels artistes, capables de jouer et d'exprimer en chantant et en vocalisant, comme nos bons acteurs de la Comédie Française savent jouer et exprimer avec la simple parole, qu'il faut penser toujours, si l'on veut se donner une juste idée du style des opéras italiens de Rossini. Dans ce style, en effet, les intentions expressives et scéniques doivent être aperçues sous le chant et la vocalisation, comme en une belle statue le muscle sous la draperie. Mettez-y des interprètes incomplets, qui ne sachent que

chanter et vocaliser, la pièce devient un concert. C'est bien pis encore avec des artistes qui ne possèdent pas à fond les secrets de l'art du chant : gênés par les notes qu'ils sont impuissants à bien exécuter, ils rendent également mal et la musique et la pièce, et tout serait perdu si les admirables cantilènes du maestro de Pesaro n'avaient en elles ce souffle de vie et d'immortalité qui leur permet de sortir triomphantes des plus périlleuses épreuves.

Le succès de *l'Italiana in Algieri* fut aussi grand, si c'est possible, que celui de *Tancredi*. « Quand il écrivait *l'Italiana in Algieri*, dit Stendhal, Rossini était dans la fleur du génie et de la jeunesse. Il vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens, c'est qu'ils veulent, avant tout, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans *l'Italiana ;* jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère ; et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens ; aussi, voyageant dans le pays de Venise en 1817, je trouvai qu'on jouait en même temps *l'Italiana in Algieri* à Brescia, à Vérone, à Venise, à Vicence et à Trévise. »

Le génie novateur de Rossini ne lui permettait pas plus d'obéir servilement aux conventions traditionnelles du genre bouffe dans *l'Italiana* qu'à celles du genre sérieux dans *Tancredi*. De même que dans ce dernier ouvrage il avait réformé, en grande partie, la tragédie lyrique, en remplaçant presque tous les récitatifs par des déclamations musicales exécutées sur des mélodies confiées à l'orchestre et en donnant à toutes choses une allure, un brillant, une vie dont on ne se doutait pas avant lui, dans *l'Italiana* il réforma jusqu'à un certain point le style consacré de la musique bouffe ; et certes, il ne s'y est pas montré moins joyeux, moins vif, moins entraînant que ses plus illustres prédécesseurs.

Est-ce, comme on l'a dit, parce qu'il ne se sentait pas capable d'atteindre, dans ce style, le point de perfection où l'avaient porté

Cimarosa, Paisiello et quelques autres maîtres, qu'il a dû en modifier certaines données? nous ne le pensons pas! il nous semble que, par l'allure naturelle de ses idées, le feu de sa verve comique, le brillant et l'intérêt soutenu de son instrumentation, sa manière supérieure de traiter les ensembles de voix et les entraînements de son rhythme, il pouvait, sans toucher aux formes consacrées, prendre place au premier rang des maîtres de l'art bouffon. Mais, son goût exquis, son amour pour la grâce, le charme et la distinction en toutes choses, son horreur native pour la trivialité, lui firent adopter, comme correctif de ce que le *ta ta ta* du syllabique bouffe peut avoir de commun, de cru et de monotone, un mélange analogue à celui dont il s'était servi pour atténuer la sécheresse et l'ennui des longs récitatifs. Toutes les fois que cela devient possible, il fait passer au-dessus du débit purement bouffe des phrases exquises d'élégance, de grâce ou de sentiment, et l'effet de cet ingénieux mélange est véritablement délicieux. Le trio *Papatacci* en donne une preuve immortelle. Certes, le bouffon y est poussé à ses dernières limites. Mais il s'y trouve comme enveloppé dans les phrases élégantes et charmantes au suprême degré, que chante le ténor pendant que les deux basses déblatèrent leur *parlante*, et ces phrases donnent à l'ensemble une élévation, une distinction, une sorte de noblesse sans exemple jusqu'alors dans le genre de l'opéra bouffe.

A propos de l'air final : *Pensà alla patria*, Stendhal dit : « Cet air est en même temps un monument historique... Napoléon venait de recréer le patriotisme, banni d'Italie, sous peine de vingt ans de cachot, depuis la prise de Florence par les Médicis en 1530. Rossini sut lire dans l'âme de ses auditeurs, et donner à leur imagination un plaisir dont elle sentait le besoin. » En parlant du duo de *Tancredi* : *Ah! se de' mali miei*, il dit aussi : « Nous avons de l'*honneur moderne* dans toute sa pureté, et voilà ce qu'aucun *maestro* italien n'aurait eu l'idée de faire avant Arcole et Lodi. Ces mots sont les premiers que Rossini ait entendu prononcer autour de son berceau. »

Ces remarques n'ont rien qui doive surprendre : l'art, comme toutes les autres manifestations de l'existence sociale, reçoit à chaque période importante de l'histoire un rajeunissement *sui generis*, une impulsion, une vie nouvelles. Les prodigieux événements de la Révolution française et les prodigieuses victoires de l'homme extraordinaire qui s'empara, pour les régulariser, des forces qu'elle avait créées, ne pouvaient pas ne pas avoir leur contre-coup dans la musique, celui de tous les arts qui sait et qui doit le mieux obéir aux grandes impressions des peuples, parce qu'il est, entre tous, l'art par excellence des impressions.

Rossini et Beethoven, les deux musiciens suprêmes du dix-neuvième siècle, n'échappèrent pas, Dieu merci ! aux rayonnements du soleil napoléonien. Dans une unité plus vaste que celle de leurs devanciers, ils surent faire entrer, sans lui rien ôter de son caractère d'unité, un nombre jusqu'alors inconnu d'éléments. — Voyez les *contre-sujets* et les inépuisables développements des immortelles symphonies, et les morceaux d'ensemble des opéras de Rossini, entre autres le final de *Semiramide* et le passage à quatorze voix de celui du *Comte Ory*. — Ils imprimèrent à toutes choses, par des rhythmes nouveaux, l'allure à la fois rapide et ordonnée qui fit gagner tant de batailles au grand général. Comme lui, ils ont aimé les coups d'éclat inattendus, le brillant, le sonore, tout ce qui peut saisir et subjuguer les imaginations ; comme lui, ils ont fait appel à la nature des choses pour réformer la vieille tactique et la vieille didactique, en brisant des traditions épuisées et déraisonnables ; et comme lui, ils ont mis en déroute les nombreuses armées du conseil aulique des routiniers de l'art.

Mais Rossini s'est arrêté à sa bataille d'Austerlitz, qui a nom *Guillaume Tell*, après avoir fait dans *Moïse* sa campagne d'Égypte, et Beethoven, hélas ! dans certaines œuvres de sa troisième manière, accumulant des éléments hétérogènes et voulant les contraindre à marcher ensemble d'après des plans confus et diffus, est arrivé à sa retraite de Moscou et à son passage de la Bérésina.

Ce n'est pas, on le peut croire, pour le vain plaisir d'écrire un petit morceau de rhétorique que nous avons esquissé ce parallèle, qu'il eût été facile de développer beaucoup plus sans tomber dans les rapprochements artificiels. Les faits de l'histoire prouvent qu'il n'a rien d'imaginaire; l'influence du prestige napoléonien sur Beethoven est attestée par la composition de la *Symphonie héroïque*, et la substitution de la marche funèbre à l'andante primitif de cette symphonie, au moment où le musicien apprit l'avénement au trône du premier Consul de la République française. Quant à Rossini, indépendamment de ce que dit Stendhal au sujet d'Arcole, de Lodi et du patriotisme italien ressuscité par Napoléon, il connaissait le grand général mieux que Beethoven, et autrement que par ouï-dire. Le jeune musicien l'avait contemplé face à face, dans toute sa gloire, lors de son entrée triomphale à Bologne, en chantant sa partie dans les chœurs composés par Marchesi pour cette mémorable circonstance.

Mais apaisons les bouillonnements de notre esthétique et de nos rapprochements historiques, et pour y parvenir, ayons recours aux aperçus financiers; rien n'est plus efficace pour apaiser les bouillonnements de toute sorte. Le prodigieux succès de *Tancredi* avait produit une hausse notable sur le prix des partitions de Rossini; celle de *l'Italiana in Algieri* lui fut payée 700 francs, et comme l'esprit de spéculation s'arrête difficilement dans les voies de la hausse, la partition de l'*Aureliano in Palmira,* que le jeune *maestro* écrivit à Milan, après avoir savouré pendant quelques semaines, à Venise, les douceurs du succès de *l'Italiana,* lui fut payée 800 francs. Vous voyez bien que les excès de l'agiotage ne sont point le monopole de l'époque où nous avons le bonheur de vivre!

Le livret de l'*Aureliano in Palmira* est de Romani, qui a depuis écrit presque tous ceux des opéras de Bellini. Cet ouvrage fut représenté au théâtre de la Scala, pendant la saison du carnaval de 1814. Les principaux rôles eurent pour interprètes le célèbre castrat Velluti, le ténor Mari, dont la belle voix a produit beaucoup

d'effet à Paris en 1826, le *basso* Botticelli, et la Correa, cantatrice espagnole qui, par sa belle voix et sa bonne méthode, rachetait la beauté négative de son physique.

L'*Aureliano* éprouva bien des vicissitudes avant sa représentation. Davide fils, qui devait y remplir le rôle du ténor, fut atteint de la rougeole, lorsque le premier acte était déjà écrit en vue de sa voix et des spécialités de son style. Il fallut le remplacer par Mari, et, par conséquent, écrire le second acte dans d'autres conditions que le premier. Le magnanime castrat Velluti se brouilla pour des bagatelles avec le fameux Alexandre Rolla, chef d'orchestre du théâtre de la Scala. Il résulta de ces tracasseries des tiraillements qui se prolongèrent pendant tout le temps de la saison. Enfin, le même Velluti s'avisa de surcharger les motifs de Rossini d'une si grande quantité de fioritures, que l'auteur ne pouvait, sans des peines infinies, reconnaître les enfants de son imagination, ainsi défigurés sous prétexte d'embellissement. Or, il n'était pas homme à subir paisiblement, comme certains compositeurs pleins de complaisance pour Velluti, Nicolini, par exemple, les exigences de cet aimable sopraniste; il y eut beaucoup de petites difficultés aux répétitions, et l'auteur de l'*Aureliano* prit alors la résolution d'écrire désormais lui-même les fioritures de ses cantilènes, afin d'éviter les fautes d'harmonie et les contresens des Velluti de l'avenir. Nous reviendrons sur cette résolution très-importante. Enfin, l'*Aureliano* fut représenté. Le délectable castrat y obtint un succès fou, et l'ouvrage ne reçut qu'un accueil très-tempéré. Nous venons de lire au piano la partition de cet ouvrage, et, autant qu'il est permis de juger du mérite d'une musique théâtrale par une lecture de ce genre, nous avouons que le peu de succès de l'*Aureliano* demeure pour nous une énigme sans mot. A chaque instant, on y trouve des choses du plus rare mérite, le final du premier acte, entre autres, qui, avec les voix, doit produire un effet irrésistible ; l'introduction du même acte; le duo *Deh! vivi*, dont la première phrase offre le type des motifs où la même note est répétée quatre

fois, type si souvent employé depuis par Bellini; le délicieux chœur : *l'Asia in faville;* le duo : *Se tu m'ami,* et le trio : *Alcun s'appressa.*

Qu'on en juge, d'ailleurs : l'ouverture de l'*Aureliano,* construite avec des motifs tirés de cet opéra, figure depuis longtemps, nous ne savons pourquoi, en tête du *Barbier*, et tout le monde la connaît sous le titre d'ouverture du *Barbier* et la sait par cœur, grâce aux innombrables représentations de ce chef-d'œuvre éternellement jeune. Eh bien! l'*Aureliano,* où Rossini a pu moissonner de pareils motifs, méritait-il, pouvait-il mériter le froid accueil que lui ont fait les Milanais? Non, certes!

On demandait un pendant à la délicieuse *Italiana in Algieri.* Rossini écrivit *Il Turco in Italia*, dont le livret est de Romani. Comme ce poëte n'avait travaillé jusqu'alors que dans le genre sérieux, on ne voulait pas croire, à Milan, que la pièce très-bouffonne d'*Il Turco* fût de lui. Il fallut des preuves positives pour en établir la véritable paternité aux yeux des Milanais.

Il Turco fut représenté à la Scala pendant la saison d'automne de 1814, et payé au compositeur la somme de 800 francs. La Festa Maffei, sœur d'un bon chef d'orchestre de Naples, laquelle chantait bien avec une très-jolie voix de soprano, créa le rôle de donna Fiorilla, la jeune Italienne coquette et légère, qui, nonobstant les droits légitimes de son époux don Geronio et les droits illégitimes de son amant don Narciso, veut encore plaire au Turc nouvellement débarqué. La Maffei parut à quelques-uns trop potelée pour représenter en perfection le personnage d'une très-jeune femme; mais ce défaut, si c'en est un, ne pouvait en aucune manière l'empêcher de séduire un Turc, et c'était le point important pour établir la vraisemblance de la pièce.

Filippo Galli établit le rôle du Turc d'une manière admirable; il revenait de Barcelone, où il avait chanté pendant un an. Le librettiste lui avait ménagé ce qu'on nomme, en termes de coulisses, une entrée à allusions. Lorsque sa voix formidable fit retentir l'immense

salle de la Scala, au moment où le Turc débarque au fond du théâtre, il fut accueilli par une longue tempête d'applaudissements.

Le rôle de l'amoureux don Narciso eut pour interprète Giovanni Davide, le célèbre ténor que Carpani nomme le Paganini du chant. Cet artiste créa depuis beaucoup de rôles dans les opéras de Rossini, et les spécialités de son rare talent de vocaliste eurent une certaine influence sur l'adoption par le *maestro* du système qui consiste à écrire *in extenso* les ornements des cantilènes. Après avoir parcouru triomphalement une longue carrière et gagné des sommes considérables, Giovanni Davide est mort en Russie, il y a peu de temps, sur un lit d'hôpital.

Le joyeux, l'audacieux, l'impayable bouffon Paccini créa le rôle de don Geronio, et « ce rôle, dit Stendhal, est un de ceux qui ont fait la réputation du célèbre bouffe; » il s'y livrait à des lazzi incroyables.

On trouve presque à chaque page de la partition d'*Il Turco* des choses étincelantes de gaieté et de vérité scénique ; le charme mélodique y règne d'un bout à l'autre ; mais le livret, d'ailleurs très-divertissant, ne fournissait pas au compositeur l'occasion d'écrire un de ces morceaux irrésistibles comme le trio *Papatacci* de *l'Italiana.* Malgré la gaieté de la cavatine de don Geronio, la grâce doublée de malice du duo : *Siete Turco,* et la vérité saisissante du duo : *D'un bel uso di Turchia;* malgré les qualités hors ligne de la scène du bal et du quintette : *Oh Guardate che accidente, Il Turco in Italia*, interprété d'une manière excellente, ne put, à l'origine, obtenir des Milanais l'accueil enthousiaste que les Vénitiens avaient fait à *l'Italiana.* Ils prétendirent que, dans cette partition, Rossini s'était répété ; quatre ans plus tard, ils n'eurent pas assez de mains pour l'applaudir, assez de voix pour l'acclamer, tant ils la trouvèrent charmante.

L'amour-propre de clocher, si fatal à l'Italie, explique très-bien toutes ces variations. Les Milanais ne voulaient pas avoir l'air de suivre l'impulsion donnée par les Vénitiens, et l'*Aureliano* et *Il*

Turco furent un peu sacrifiés à ce noble désir de ne pas ratifier l'opinion du voisin, même lorsqu'elle est parfaitement fondée.

C'est en 1814, pendant son séjour à Milan, que Rossini écrivit la cantate intitulée : *Egle ed Irene,* pour la princesse Belgiojoso, « l'une de ses plus aimables protectrices, » dit Stendhal.

X

NAPLES

SIGISMONDO. — LES JUGEMENTS DES ORCHESTRES. — MOT DE NICOLO. — LE FIASCO COMPLET. — ROSSINI ENNUYÉ PAR LUI-MÊME. — BARBAJA. — L'ENGAGEMENT POUR NAPLES. — LA RÉVOLUTION. — L'HYMNE PATRIOTIQUE. — MURAT. — ABANDON DE LA POLITIQUE. — PROHIBITION DES ŒUVRES DE ROSSINI AU CONSERVATOIRE DE NAPLES. — AMÉNITÉS DE ZINGARELLI ET DE PAISIELLO. — LE SEUL MOYEN D'INTRIGUE. — ELISABETTA. — SUCCÈS ÉCLATANT. — LEVÉE DE LA PROHIBITION PAR ORDRE DU ROI DE NAPLES. — SUPPRESSION DU RECITATIVO SECCO. — LES ORNEMENTS DU CHANT ÉCRITS IN EXTENSO. — MANUEL GARCIA. — NOZZARI. — LA DARDANELLI. — ISABELLA COLBRAND.

A part *Il Cambio della Valigia*, le *Sigismondo* est le moins connu des ouvrages de Rossini. Stendhal n'en dit que ceci : « Quelques soins que je me sois donnés, je n'ai pu avoir aucun détail sur cet opéra seria. La liste que je présente ici m'a coûté l'ennui d'écrire plus de cent lettres. On m'a envoyé comme étant du *Sigismondo* des morceaux de musique dignes de M. Puccita, compositeur attaché à Mme Catalani. » M. Fétis paraît croire que c'est dans cette partition que Rossini s'est permis les énormes plaisanteries dont nous avons longuement parlé en rendant compte d'*I Due Bruschini*.

La partition de *Sigismondo* fut écrite sur un livret de Foppa, pour la somme de 600 francs environ, et exécutée à Venise, au théâtre de la Fenice, pendant la saison du carnaval de 1815, par la Marcolini, la Manfredini, Luciano Bianchi et Bonoldi.

Aux répétitions, les artistes de l'orchestre applaudirent beaucoup la musique de *Sigismondo*, et déclarèrent d'une voix unanime qu'elle était la meilleure production de Rossini. Cela ne rassura pas beaucoup le compositeur, dont la confiance à l'endroit du jugement des orchestres égale celle que montra Nicolo, lequel ayant un important ouvrage en répétition à notre théâtre de l'Opéra-Comique, rentra chez lui consterné, déclarant qu'il avait trois morceaux à refaire parce que l'orchestre les avait applaudis. Et il les refit.

Malgré les prévisions favorables des musiciens de *la Fenice*, *Sigismondo* produisit un ennui général, et fut accueilli par un bâillement universel. Rossini, qui dirigeait l'exécution, fut lui-même atteint de cet ennui. Jamais, a-t-il dit depuis, il n'a autant souffert à une première représentation qu'à celle de *Sigismondo*. Lui que nous avons vu braver avec un calme imperturbable les orages soulevés par la mystification d'*I Due Bruschini*, lui que nous verrons, à la première représentation du *Barbier*, applaudir avec un courage à la Boissy d'Anglas ses chanteurs que le public sifflait en haine d'une partition qu'on ne voulait pas écouter, il fut littéralement navré du morne accueil fait à son *Sigismondo*, et d'autant plus navré qu'il sentait que cet accueil n'était pas tout à fait immérité. A quelques amis placés près de l'orchestre et qui essayaient d'applaudir, il disait tout haut : « Sifflez, sifflez donc! » et en parlant ainsi il était sincère. Il sentait que les souvenirs de *Tancredi* et de *l'Italiana* lui épargnaient seuls les manifestations hostiles du public, et il ne voulait rien devoir à des considérations de ce genre.

Pourquoi la partition de *Sigismondo*, dont l'air : *Vincesti*, intercalé plus tard par Mme Pasta dans un autre ouvrage, est le seul

morceau qui ait surnagé, pourquoi la partition de *Sigismondo* se trouvait-elle si peu digne de ses glorieuses devancières? Peut-être cela tient-il au livret, où la présence perpétuelle d'un fou répandait la plus désagréable monotonie, laquelle n'était pas faite pour donner de bien brillantes inspirations à Rossini; peut-être aussi cela tient-il au peu de temps laissé au compositeur pour écrire son opéra, ou, chose plus probable, à un accès de découragement causé par le demi-succès à Milan de l'*Aureliano* et du *Turco*, qui, certes, méritaient un succès tout entier. Nous ne nous chargeons point de trancher la question.

Après avoir vidé jusqu'à la lie ce calice d'amertume, Rossini revint à Bologne, auprès de ses parents bien-aimés, et dans cette ville, qui est sa patrie d'adoption, la Providence lui apparut sous les traits de Barbaja, le riche entrepreneur des théâtres de Naples. Ancien garçon de café à Milan, Barbaja avait gagné une fortune de plusieurs millions en jouant et surtout en donnant à jouer. Comme le folâtre Casanova, il avait beaucoup taillé au pharaon. Il s'était formé aux affaires, à Milan, au milieu des fournisseurs de l'armée française, tous gens de coup d'œil et d'initiative. Le bruit des grands succès de Rossini était venu jusqu'à lui, et, en homme habile, il vint proposer au compositeur à la mode un engagement assez avantageux, si l'on considère à quelles conditions misérables et précaires l'auteur de *Tancredi* avait jusque-là travaillé.

Rossini, que le métier nomade et fort aléatoire de compositeur ambulant ne charmait pas d'une manière absolue, crut, en voyant entrer chez lui le millionnaire Barbaja, recevoir la visite de Plutus en personne; et, sans discuter, car il avait surtout à cœur de mettre son père et sa mère à l'abri du besoin dans le cas où quelque accident lui arriverait, il accepta les propositions de cet entrepreneur. Pour jouir enfin des avantages d'une position et d'un revenu fixes, le *paresseux* ne craignit pas de se charger de l'épouvantable besogne de la direction musicale des deux théâtres de San Carlo et del Fondo. Il devait écrire, en outre, deux opéras par an, et il était,

par surcroît, chargé d'une foule de détails administratifs. «Si Barbaja avait osé, a-t-il dit depuis, il m'aurait fait faire la cuisine.»

Les appointements de Rossini, à Naples, étaient de 200 ducats, soit environ 880 francs par mois. La composition des deux opéras par an était comprise dans le marché. Il est bien entendu que lorsque le compositeur quittait Naples pour aller écrire des partitions dans d'autres villes, il devait demander des congés; et ses appointements ne lui étaient point payés pendant le temps de ces congés.

Barbaja recevait une subvention du gouvernement napolitain. Outre cette subvention, on lui avait accordé la ferme des jeux. L'entrepreneur gratifia Rossini d'un petit intérêt dans cette ferme, et cela valut au compositeur et à la prima donna Colbrand, qui avait un intérêt semblable, environ 1,000 ducats, soit 4,400 francs par année. Nous sommes loin des trente ou quarante louis auxquels Stendhal limite ce supplément d'honoraires.

Par décision du gouvernement révolutionnaire de 1820, les jeux furent supprimés, et avec eux disparut la gratification; et Barbaja, qui voulut continuer, sans l'avantage énorme de ces jeux, l'entreprise des théâtres de Naples, perdit, à dater de leur suppression, une grande partie de sa fortune.

Avant de quitter Bologne pour aller remplir son engagement à Naples, Rossini fit une rencontre moins avantageuse que celle de Barbaja ; la révolution vint l'y trouver, et le voilà lancé dans les manifestations politiques, nonobstant les souvenirs des dix mois de prison qu'elles avaient valu dans le temps à son père. Murat avait soulevé cette ville au nom de la liberté. Rossini composa pour la circonstance un hymne patriotique où le mot assez médiocrement euphonique *independenza* revenait plus souvent que ne l'aurait désiré le compositeur, dont l'oreille est si délicate, et il dirigea l'exécution de cet hymne, en présence de Murat, au théâtre Contavalli. Pareil forfait avait coûté la vie à l'admirable Cimarosa lors de la réaction napolitaine de 1799.

Les tristes résultats du mouvement populaire de Bologne en 1815

dégoûtèrent à jamais Rossini de la politique. On a conté que, pour éviter la colère des vainqueurs, il avait adapté des paroles réactionnaires à son hymne patriotique et en avait fait hommage au commandant de la garnison autrichienne de Bologne, lequel lui aurait donné, en récompense, un sauf-conduit, et n'aurait découvert le double emploi de la musique du rusé compositeur qu'après le départ de celui-ci.

Rien n'est plus ingénieux, mais en réalité rien n'est moins vrai. Au moment de la rentrée des Autrichiens à Bologne, Rossini était à Naples, pour remplir les conditions de son contrat avec Barbaja.

En s'y rendant, le *maestro* eut à Rome une aventure dont le début fut plus agréable que la suite.

A Naples, il avait bien des obstacles à franchir, bien des préjugés à vaincre. S'appuyant sur d'illustres exemples, le public napolitain n'imaginait pas qu'un compositeur de génie pût avoir vu le jour loin du Vésuve, et les grands succès de Rossini dans le nord de l'Italie ajoutaient à ce noble préjugé toutes les rancunes de l'amour-propre de clocher. Les musiciens qui donnaient le ton à l'opinion se gardaient bien, on le devine, d'atténuer ces mauvaises dispositions; fraternellement, ils les aggravaient le plus possible. Zingarelli, le directeur du Conservatoire de Naples, avait interdit aux élèves de cette école l'étude et même la simple lecture des partitions de Rossini, sous peine d'excommunication musicale. Plus tard, le compositeur prohibé par Zingarelli sut se venger, à sa manière, par un mot spirituel. Le directeur du Conservatoire de Naples lui signalait un jeune musicien, lequel imitait servilement sa manière. «Il a tort, répondit Rossini, mais je n'ai pas le moyen de l'en empêcher. *Je ne peux pas me prohiber moi-même.*» Le plus embarrassé des interlocuteurs ne fut pas Rossini, on le croira sans peine.

Outre l'opposition ostensible de Zingarelli, il y avait celle moins apparente du vieux Paisiello, qui, chargé d'années et de succès, ne voyait pas sans dépit les triomphes du jeune compositeur dont la brillante musique allait bientôt faire oublier la sienne. Mais cette

opposition n'éclata que plus tard, à Rome, lors de la première représentation du *Barbier de Séville*.

Cependant Rossini, qui n'a jamais eu, Dieu merci! qu'un seul moyen d'intrigue à sa disposition, se mit en devoir d'en user de toute sa force pour dissiper les préjugés naïfs du public napolitain, et pour combattre les procédés moins naïfs de ses adversaires : il écrivit, après avoir soigneusement étudié la voix et le talent des chanteurs que lui donnait Barbaja, sa belle partition d'*Elisabetta Regina d'Inghilterra*.

La première représentation d'*Elisabetta* eut lieu au théâtre de San Carlo, pour l'ouverture de la saison d'automne de 1815, un soir de gala. Toute la cour y assistait. Dès l'ouverture, qui est celle de l'*Aureliano* un peu renforcée d'harmonie et d'instrumentation, les préventions du public napolitain commencèrent à se dissiper; l'introduction fut bien accueillie, et, après le duo *Incauta! che festi*, Rossini avait subjugué toutes les imaginations, conquis tous les cœurs. Le succès d'*Elisabetta* grandit encore, si c'est possible, au dramatique duo *Con qual fulmino improviso*, au superbe final du premier acte, dont l'allegro contient des passages de celui de l'*Aureliano*, au duo du second acte, *Pensa che sol per poco*, qui devient, par l'entrée d'un nouveau personnage, l'un des plus beaux trios que Rossini ait écrits, et au magnifique final de la prison.

Pour donner une juste idée de l'effet produit par *Elisabetta*, il suffit de dire qu'après la représentation de cet ouvrage, le roi de Naples fit lever, par un ordre exprès, la prohibition dont le tendre Zingarelli avait frappé les partitions de Rossini. Les élèves du Conservatoire purent désormais lire et étudier ces partitions sans craindre les suites de l'excommunication fulminée par le savant directeur de cette école.

Le livret très-intéressant d'*Elisabetta*, imité d'un mélodrame français, est de Schmidt, Toscan établi à Naples. Ce Schmidt manquait essentiellement de gaieté : il avait le caractère fort lugubre, et ne parlait jamais que de malheurs et de catastrophes. Rossini,

dont sa conversation éteignait la verve, dut, pour pouvoir travailler, prier Barbaja de lui épargner les entrevues avec ce navrant personnage. On trouve dans son livret la donnée principale et quelques situations du célèbre roman de Walter Scott intitulé *Kenilworth*, publié pour la première fois cinq ans plus tard. Il va sans dire que nous ne prétendons, en aucune manière, accuser le grand romancier de s'être inspiré d'un livret que sans doute il ne connaissait pas. Mais la rencontre est trop curieuse pour que nous négligions de la noter.

C'est dans *Elisabetta*, et non dans *Otello*, ainsi que le prétend M. Fétis, que Rossini a complété la réformation de l'opéra sérieux, en supprimant le récitatif accompagné par le violoncelle et le clavecin, ce dernier vestige des temps primitifs du drame lyrique, si pittoresquement nommé *recitativo secco* (récitatif sec); il le remplaça par le récitatif avec accompagnement du quatuor des instruments à cordes. En agissant ainsi, le *paresseux* augmentait sa besogne d'une façon considérable : au lieu d'une simple basse, qu'on ne se donnait même pas la peine de chiffrer, il avait à écrire les quatre parties du quatuor. Mais il savait secouer son incorrigible paresse toutes les fois qu'il s'agissait d'augmenter la beauté des formes de l'art et de rendre ainsi le drame lyrique plus digne de sa mission.

C'est aussi dans *Elisabetta* qu'il écrivit pour la première fois *in extenso* les ornements du chant. Stendhal s'élève de toute sa force contre ce système, parce que, dit-il, avec tous les ornements écrits, le chanteur ne peut plus improviser des fioritures sous la dictée de l'inspiration du moment. C'est à merveille, et vive la liberté des chanteurs! — à la condition toutefois qu'elle ne dégénère pas en licence. Mais cette liberté produisait presque toujours des monstruosités harmoniques et des contresens, et c'est pour cela que Rossini a voulu la renfermer dans de justes limites. Au reste, voilà des artistes bien malheureux! un compositeur du plus beau génie et du goût le plus exquis, connaissant aussi bien que ces chanteurs eux-mêmes les qualités de leur voix et de leur virtuosité, et mieux qu'eux les lois générales et les plus intimes secrets de l'art du chant, se

donnait la peine, — toujours par *paresse*, — de choisir et d'écrire en toutes notes les ornements les plus favorables à leurs moyens naturels et à leur genre de talent. Versons d'abondantes larmes sur leur triste sort!

Et que serait devenu, s'il vous plaît, cet art divin du chant orné si Rossini n'en eût fixé la tradition par l'écriture dans ses immortelles partitions, et s'il ne lui eût élevé, en procédant de la sorte, le monument le plus durable qu'il ait jamais eu sur la terre? Cet art aurait disparu complétement, sans doute, dans l'épaisse confusion de la décadence où nous nous débattons aujourd'hui!

Rossini, d'ailleurs, a voulu, en écrivant ses ornements, désigner le texte qu'il préfère, et non l'imposer inexorablement à tous les chanteurs. Sous ses yeux, des artistes, en nombre infini, ont ajusté des fioritures à ses cantilènes, selon les exigences de leur voix et de leur virtuosité, et lorsqu'ils l'ont fait avec goût, le maître a été le premier à les approuver. Un jour, il a rendu à Mlle Sontag une visite pour la remercier d'un excellent *port de voix* qu'elle avait ajouté de la façon la plus intelligente à un passage de *Matilda di Shabran.*

Elisabetta eut pour interprètes Manuel Garcia, le célèbre ténor, père de Mme Malibran; Nozzari, excellent artiste dont la voix avait plus d'étendue que de beauté, — Rossini a pu écrire pour ce ténor un *la bémol* grave dans *Otello;* — la Colbrand et la Dardanelli. Isabelle Colbrand créa le rôle d'Elisabetta, Mlle Dardanelli celui de Mathilde déguisée en homme, Nozzani celui de Leicester, et Garcia celui du traître Norfolk.

En arrivant à Naples, Rossini avait vu et admiré la Colbrand dans le rôle principal de la *Medea* de Mayer. Or, de l'admiration à l'amour il n'y a pas loin.

Stendhal, parlant d'Isabelle Colbrand, dit : « C'était une beauté du genre le plus imposant : de grands traits, qui, à la scène, sont superbes, une taille magnifique, un œil de feu à la Circassienne, une forêt de cheveux du plus beau noir de jais, enfin l'instinct de la tragédie... Dès qu'elle paraît, le front chargé du diadème, elle

frappe d'un respect involontaire, même les gens qui viennent de la quitter au foyer. »

A ce portrait de la femme essayons de joindre celui de la cantatrice. La digne élève de Crescentini avait une voix pleine et ronde d'une grande étendue, mais dont le timbre était celui du *mezzo-soprano*. Sa virtuosité était admirable. Pour le trille, la Colbrand ne connaissait qu'un seul rival, son maître Crescentini. Elle est l'une premières cantatrices d'agilité qui aient su donner de l'expression à la musique ornée. Ses contemporaines, la Catalani, par exemple, se bornaient à jouer merveilleusement d'un instrument merveilleux.

Si l'on ajoute à cela qu'elle se costumait d'une manière excellente et qu'elle apportait le plus grand soin aux moindres détails de ses rôles, on se fera peut-être une idée approximative de ce que dut être l'artiste espagnole dans le terrible et superbe personnage de la reine d'Angleterre. Elle y obtint un succès qui ne peut être comparé qu'à celui de la partition de Rossini.

Peu de temps après la première représentation d'*Elisabetta*, l'heureux compositeur, qui venait d'établir sa réputation à Naples, courut à Rome, où il improvisa *Torvaldo e Dorliska* et l'immortel *Barbier de Séville*.

XI

LES CONDITIONS DE LA CARRIÈRE EN ITALIE

TORWALDO E DORLISKA. — LA SALA. — DONIZELLI, GALLI ET REMORINI. — M. PANSERON, SONNEUR DE CLOCHE. — LES MOTIFS REPRODUITS. — EXPLICATION DE ROSSINI. — LE SELLIER CONTREBASSISTE. — LES CAHIERS MÊLÉS. — LE BARBIER CLARINETTISTE. — LE CONTRAT. — LES CONDITIONS. — LA RÉCOMPENSE DES FATIGUES. — COMPOSITEURS, PORTEFAIX ET MANŒUVRES. — LES SAISONS DES THÉATRES D'ITALIE. — LES DROITS DES AUTEURS. — LES DROITS DES DIRECTEURS. — LES DROITS DES COPISTES. — LE DOMAINE PUBLIC. — UN MILLION POUR QUATRE CENTS SCUDI.

C'est au théâtre Valle, à Rome, que la première représentation de *Torwaldo e Dorliska* fut donnée pour l'ouverture de la saison du carnaval de 1816, c'est-à-dire le mardi 26 décembre 1815. Le livret de cet ouvrage est de Ferretti; sa partition fut payée à Rossini 180 piastres, soit environ 936 francs.

Cet opéra semi-seria eut pour interprètes la Sala, mezzo-soprano qui chantait assez bien, Donzelli, Galli et Remorini. Ces trois derniers artistes étaient dans le meilleur moment de leur carrière. Ils firent valoir le trio de *Torwaldo* d'une manière incomparable.

Domenico Donzelli était un chanteur excellent et plein de feu. Galli et Remorini passaient alors, à juste titre, pour les deux meilleures basses de l'Italie. Il y avait, dans la réunion de ces trois superbes voix, les éléments d'un succès éclatant. Par malheur, le livret n'était pas merveilleux. Voici ce qu'en dit Stendhal : « Par sa niaiserie uniforme, et visant au sublime du style, et par le manque total d'originalité et d'individualité dans les personnages, cet opéra me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard. »

Aux interprètes déjà nommés de *Torwaldo*, il convient de joindre notre compatriote M. Auguste Panseron. Le futur auteur de tant de solféges jouissait alors, en Italie, des avantages attachés au grand prix de l'Institut, qu'il avait obtenu au concours de 1813. Il avait travaillé le contrepoint à Bologne sous la direction du père Mattei, et là il avait fait la connaissance de Rossini. Se trouvant à Rome au moment de la première représentation de *Torwaldo*, M. Panseron tint à honneur de participer à l'exécution du nouvel ouvrage de son ami : il se chargea de sonner la cloche dans la coulisse, et s'acquitta de cette fonction délicate avec la plus parfaite précision. En 1823, à Paris, Rossini sut reconnaître d'une manière fort touchante le service qui lui avait été rendu. Nous dirons comment lorsque, dans le présent récit, nous aurons atteint cette époque.

On ne saurait classer la partition de *Torwaldo e Dorliska* au rang des chefs-d'œuvre de Rossini. On y reconnaît çà et là, cependant, la marque de la main du maître, l'empreinte de la griffe du lion. Qu'on en juge : l'*agitato* de l'air du tyran *Ah! qual voce d'intorni ribombi!* est devenu le motif principal de l'immortel duo de la lettre d'*Otello*.

Au sujet de ces emprunts de motifs que Rossini s'est faits si souvent à lui-même, laissons-le parler. Nous tirons le passage suivant d'une conversation qu'il eut à Florence avec M. Doussault, l'habile architecte, le 8 juin 1854, conversation qui a été publiée dans le numéro de la *Revue de Paris* du 1er mars 1856.

« Je suis toujours furieux, mon cher ami, a-t-il dit à M. Dous-

sault en parlant de la publication de ses œuvres complètes, je suis toujours furieux de cette publication, qui met sous les yeux du public tous mes opéras réunis; on y trouvera plusieurs fois les mêmes morceaux, car *j'ai cru avoir le droit de retirer de mes opéras sifflés ceux qui me paraissaient les meilleurs, et de les sauver du naufrage en les replaçant dans les nouvelles œuvres que je faisais. Un opéra sifflé me paraissait bien mort, et voilà qu'on a tout ressuscité.* »

Il serait assurément déplorable que le succès incomplet de *Torwaldo e Dorliska* eût relégué pour toujours dans la poussière des bibliothèques le foudroyant motif qui tient le premier rang parmi les merveilles d'*Otello.*

Tous les symphonistes du théâtre Valle n'étaient pas des virtuoses de la force de M. Panseron. Ces pauvres gens étaient si chichement rétribués, que le chef d'orchestre, Peliccia, se voyait forcé de se montrer fort tolérant à leur égard. Presque tous exerçaient quelque profession manuelle, indépendamment de leur métier d'instrumentistes, car ils n'auraient pu vivre avec leurs honoraires du théâtre. Les deux petites histoires que nous allons conter, histoires puisées à très-bonne source, feront voir à quels symphonistes Rossini vit parfois ses œuvres livrées pendant le cours de sa carrière italienne.

Le contrebassiste Pietro, attaché à l'orchestre du théâtre Valle, exerçait la profession de sellier. C'était un original de la plus singulière espèce. Il nourrissait, à l'endroit de son talent, les illusions les plus extravagantes. Dans ses moments de loisir, il allait dans sa cave se jouer des morceaux de contrebasse, et parfois, il s'arrêtait et se disait à lui-même, assez haut pour être entendu de tous ses voisins : « Sais-tu, Pietro, que tu n'as pas ton pareil comme contrebassiste, et que si ton talent était apprécié à sa juste valeur, les dilettantes ne te laisseraient pas végéter dans le misérable métier de sellier? » Il se serait volontiers comparé à Bottesini, si Bottesin eût été connu à cette époque.

Or, ce Pietro, qui se prodiguait à lui-même de si grands éloges,

eut un léger moment d'oubli pendant l'une des dernières répétitions de *Torwaldo e Dorliska*. Tout l'orchestre s'était arrêté à un point d'orgue où le chanteur prodiguait les trésors de sa vocalisation. Pietro seul continuait sans pitié à faire entendre les mugissements de sa contrebasse. En vain on essaya de l'arrêter. « J'exécute ma partie comme elle est écrite, » dit-il d'un ton plein de dignité. Vérification faite, il se trouva que l'habile symphoniste avait mêlé ses cahiers, et qu'il avait joué la partie de contrebasse de l'ouverture pendant l'exécution d'un air, sans s'apercevoir le moins du monde de la belle cacophonie que produisait cette aimable substitution.

Passons au second symphoniste. En arrivant à Rome, Rossini avait fait venir un barbier; ce barbier le rasa pendant quelques jours sans se permettre la moindre familiarité; mais, lorsque arriva le moment de la première répétition à orchestre de *Torwaldo*, notre homme, après avoir fait son office avec le plus grand soin, donna sans façon une poignée de main au compositeur, et lui dit d'un ton cordial : « Au revoir ! — Comment ? demanda le *maestro* un peu surpris. — Oui ! nous nous reverrons tout à l'heure au théâtre. — Au théâtre ! s'écria Rossini de plus en plus étonné. — Mais, sans doute ! dit le barbier d'un ton qui ne permettait pas la réplique : je suis première clarinette à l'orchestre. »

Cette révélation tout à fait inattendue fit beaucoup réfléchir Rossini. Aux répétitions, il était très-vif, très-emporté. Il n'avait pas le temps de couler ses observations dans des phrases arrondies. On avait quatorze jours pour toutes les études et toutes les répétitions d'un opéra sérieux. Une note fausse, une erreur de mesure le mettaient hors de lui. Il criait, jurait, tempêtait, et dans la colère qu'il éprouvait en voyant ses plus belles inspirations estropiées et rendues méconnaissables, il ne ménageait pas les auteurs de ces délits, fussent-ils les premiers artistes de la troupe.

Mais l'idée qu'il pouvait se faire un ennemi mortel de l'homme chargé de lui passer tous les jours un acier tranchant sur la face,

lui fit sentir les grands avantages de la modération. Quelque grossières que fussent les fautes commises aux répétitions par le barbier-clarinettiste, jamais le compositeur ne lui fit entendre le plus petit mot de reproche au théâtre; seulement, le lendemain, la barbe faite, et bien faite, il les lui signalait avec une douceur angélique; et le pauvre homme, touché d'un procédé si délicat et si rare, s'évertuait à contenter son illustre client.

Ce barbier virtuose est peut-être le seul artiste que Rossini ait ménagé aux répétitions, pendant sa carrière italienne. On sent bien que, l'eût-il voulu, il n'aurait pu écrire des choses compliquées pour des orchestres où se trouvaient des interprètes de cette qualité.

Les travaux de *Torwaldo* terminés, Rossini se mit en devoir de remplir les clauses du contrat dont nous allons transcrire le texte complet, en soulignant certains passages, parce que rien ne peut, selon nous, donner aussi bien que ce contrat, l'idée nette et positive des terribles conditions dans lesquelles le *maestro* de Pesaro a dû créer les quarante œuvres ou chefs-d'œuvre de son répertoire italien.

NOBIL TEATRO DI TORRE ARGENTINA.

« 26 décembre 1815.

« Par le présent acte (1), fait en écriture privée, qui n'en a pas moins sa valeur, et selon les conditions arrêtées entre les contractants, il a été stipulé ce qui suit :

» Il signor Puca Sforza Cesarini, entrepreneur du susdit théâtre, engage le signor maestro Gioachino Rossini pour la prochaine saison du carnaval de l'année 1816; *lequel Rossini promet et s'oblige de composer et de mettre en scène le second drame bouffe qui sera représenté dans la susdite saison au théâtre indiqué* ET SUR LE LIBRETTO QUI LUI SERA DONNÉ PAR LEDIT ENTREPRENEUR, QUE CE LIBRETTO SOIT VIEUX

(1) Nous tirons ce document tout traduit du livre intitulé : *Rossini, sa vie et ses œuvres*, par les frères Escudier. 1 vol. in-18. Paris, 1854, Dentu. Pages 35 et suiv.

OU NEUF ; *le maestro Rossini* S'ENGAGE A REMETTRE SA PARTITION DANS LE MILIEU DU MOIS DE JANVIER ET A L'ADAPTER A LA VOIX DES CHANTEURS ; *s'obligeant encore d'y faire au besoin* TOUS LES CHANGEMENTS *qui seront nécessaires,* tant pour la bonne exécution de la musique que pour *les convenances ou les* EXIGENCES *de messieurs les chanteurs.*

» Le maestro Rossini promet également et s'oblige *de se trouver à Rome pour remplir son engagement, pas plus tard que la fin de décembre* de l'année courante, *et de remettre au copiste le premier acte de son opéra,* PARFAITEMENT COMPLET, LE 20 JANVIER 1816 ; il est dit le vingt janvier, afin de pouvoir faire les répétitions et les ensembles promptement, et aller en scène *le jour que voudra le directeur, la première représentation étant fixée dès ce moment vers le* 5 *février environ.* Et aussi, le maestro Rossini *devra également remettre au copiste,* AU TEMPS VOULU, SON SECOND ACTE, afin qu'on ait le temps de concerter et de faire les répétitions assez tôt pour aller en scène dans la soirée indiquée plus haut ; *autrement, le maestro Rossini s'exposera* A TOUS LES DOMMAGES, parce qu'il doit en être ainsi et non autrement.

» Le maestro Rossini sera en outre *obligé de diriger son opéra selon l'usage, et* D'ASSISTER PERSONNELLEMENT *à toutes les répétitions de chant et d'orchestre* toutes les fois que cela sera nécessaire, *soit dans le théâtre, soit au dehors,* A LA VOLONTÉ DU DIRECTEUR ; *il s'oblige encore d'assister* AUX TROIS PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS qui seront données consécutivement, ET D'EN DIRIGER L'EXÉCUTION AU PIANO, et ce, parce qu'il en doit être ainsi et non autrement. *En récompense de ses* FATIGUES, le directeur s'oblige à payer au maestro Rossini la somme et quantité *di scudi quattro cento romani* (de quatre cents écus romains) (1) *aussitôt que seront terminées les trois premières soirées qu'il doit diriger au piano.*

» Il est convenu encore que, dans le cas d'interdiction ou de fer-

(1) Rossini, consulté à plusieurs reprises au sujet de l'exactitude de ce chiffre de 400 scudi, croit qu'il y a une erreur de 100 scudi. D'après ses souvenirs, il n'a reçu que 300 scudi pour la composition du *Barbier*. Il peut s'être glissé une faute dans la copie de l'acte sur laquelle a été faite la traduction que nous reproduisons ici.

meture du théâtre, soit par le fait de l'autorité, soit pour tout autre motif imprévu, on observera ce qui se pratique habituellement dans les théâtres de Rome ou de tout autre pays en pareil cas.

» Et pour garantie de la complète exécution de ce traité, il sera signé par l'entrepreneur, et aussi par le maestro Gioachino Rossini; de plus, le susdit entrepreneur accorde le logement au maestro Rossini pendant toute la durée du contrat, dans la même maison assignée au signor Luigi Zamboni. »

Ainsi, obligation absolue de mettre en musique un livret quelconque, vieux ou nouveau, choisi par l'entrepreneur; date de livraison de la partition complète rigoureusement fixée à court terme sous peine de dommages-intérêts; remaniements imposés par la nature de la voix ou les simples exigences *de messieurs les chanteurs;* direction des répétitions soit au théâtre, soit dans tout autre lieu, et des trois premières représentations au théâtre, où la personne du compositeur était exposée à toutes les manifestations d'un auditoire plus ou moins observateur des règles de la civilité puérile et honnête, telles étaient les principales conditions dans lesquelles Rossini, comme les autres compositeurs italiens de son temps, devait produire ses partitions et les soumettre au public.

Il faut noter l'aimable rédaction de la clause qui établit que le *maestro* recevra 400 scudi (un peu plus de deux mille francs) *en récompense de ses FATIGUES.* Ce mot *FATIGUES* vaut à lui seul tout un poëme; d'inspiration, de génie, de talent même, il n'en saurait être question. L'effort de l'imagination, du cœur et de l'intelligence, ne compte pas dans les actes sous seing privé de cette traite des blancs. L'artiste, considéré comme un portefaix ou un manœuvre, y est *récompensé de ses fatigues*, et rien de plus.

Les conditions rigoureuses des contrats des entreprises théâtrales avec les compositeurs s'expliquent et sont justifiées par le mode d'exploitation usité en Italie. Une troupe, réunie pour une seule saison, se disperse à la fin de cette saison. Les jours sont comptés pour elle et pour l'entrepreneur. L'exactitude absolue de la

part de tout le monde est donc une nécessité de premier ordre.

La durée des saisons est souvent limitée, soit par certaines fêtes religieuses, soit par des usages locaux. La saison du carnaval commence invariablement le 26 décembre, et dure jusqu'au mardi gras; celle du carême, qu'on ne fait pas dans toutes les villes, commence le mercredi des Cendres; celle du printemps, le 10 avril, et celle de l'automne, le 15 août; mais l'ouverture de ces deux dernières saisons varie dans quelques villes. A Milan, on fait quelquefois une saison supplémentaire nommée *l'autunnino*. Dans cette dernière ville, on fait parfois aussi une saison de *Carnavalone*, composée d'un certain nombre de représentations ajoutées à la saison du carnaval. En ce cas, il n'y a pas de saison de carême.

Au temps de la carrière italienne de Rossini, *l'impresario* qui avait payé un ouvrage conservait pendant deux ans, à dater du jour de sa première représentation, le privilége exclusif de le faire jouer; passé cette époque, tous les théâtres pouvaient l'exploiter sans aucune formalité.

Lorsque, après la troisième représentation, le compositeur avait reçu la somme stipulée dans le contrat, il n'avait plus de droits d'aucune sorte sur son ouvrage. Seulement, il en pouvait réclamer le manuscrit autographe au bout d'une année. Mais Rossini, entraîné dans le tourbillon de ses travaux incessants, négligeait presque toujours de faire reprendre ses manuscrits, et c'est pour cela que l'ouverture originale et la scène de *la leçon* qu'il a écrites pour *le Barbier*, et qui ont été exécutées lors des premières représentations de ce chef-d'œuvre, ont disparu depuis, sans qu'il ait été possible de les retrouver.

Dans la plupart des théâtres d'Italie, les copistes n'étaient point payés par l'entreprise. Ils se couvraient de leurs dépenses et du prix de leur travail en vendant des exemplaires manuscrits des partitions et des morceaux détachés, soit aux directeurs des théâtres qui voulaient faire représenter l'ouvrage, soit aux artistes ou au public. Lorsqu'il y avait succès, ils tenaient la dragée haute aux

premiers acquéreurs. Mais les copies qu'ils leur livraient en engendraient rapidement une foule d'autres, et la source de leurs profits était bientôt tarie.

Au moment où l'ouvrage tombait dans le domaine public, c'est-à-dire deux ans après sa première représentation, tout le monde avait le droit de le faire imprimer et de le vendre, aussi bien que de le faire représenter.

Ainsi, le prix payé au compositeur par le premier *impresario* était la seule rémunération possible de son talent et de son travail; et pendant que Rossini écrivait trois, quatre et jusqu'à six opéras dans un an, pour gagner juste de quoi vivre très-économiquement et faire vivre de même sa famille, tous les théâtres d'Italie gagnaient des sommes considérables en faisant jouer les productions de son génie, et M. Ricordi, de Milan, faisait une fortune énorme en les éditant, sans autre déboursé que les frais matériels de gravure et d'impression.

Représenté pour la première fois sous le régime des lois qui règlent chez nous les droits de la propriété artistique et des traités internationaux actuellement en vigueur, *le Barbier*, cet admirable ouvrage, qu'on joue toujours et partout depuis 1816, aurait valu au moins un million de francs de droits d'auteur à Rossini, au lieu des 400 écus romains qu'il reçut du magnifique seigneur Puca Sforza Cesarini, entrepreneur et propriétaire du noble théâtre *della Torre Argentina*.

Nos compositeurs, Dieu merci! sont plus dignement rétribués; mais, hélas! ils ne nous font pas de *Barbiers de Séville*.

XII

LE BARBIER DE SÉVILLE

LES JOURS COMPTÉS. — LA CENSURE. — LES COMPARAISONS. — LE LIBRETTISTE AMATEUR. — LE BIVOUAC MUSICAL. — LE TRAVAIL. — LES COPISTES. — TREIZE JOURS BIEN EMPLOYÉS. — LA BARBE ET LE BARBIER. — LES DEUX CABALES. — LA PRÉFACE MODESTE. — LES SIFFLETS A LA PORTE. — L'HABIT COULEUR NOISETTE. — LES CORDES BRISÉES. — Mme GIORGI-RIGHETTI. — LE CALME MOMENTANÉ. — LA CHUTE ET LES BLESSURES. — LE SAIGNEMENT DE NEZ ET LE MOUCHOIR. — LA PETITE POSTE. — LE CHAT. — LE BOISSY D'ANGLAS DE LA MUSIQUE. — L'EXEMPLE UNIQUE. — LE LENDEMAIN DE LA CHUTE. — LE CAPITOLE EST PRÈS DE LA ROCHE TARPÉIENNE.

Rossini n'avait pas de temps à perdre pour remplir les conditions du contrat du 26 décembre 1815. En supposant toutes choses préparées à souhait, il lui restait vingt-deux jours francs pour écrire complétement le premier acte de son nouvel ouvrage et une grande partie du second ; en effet, le premier acte devait être livré le 20 janvier et le second le 24, la première représentation de la pièce étant fixée au 5 février, et les usages des théâtres italiens accordant douze jours aux exécutants pour les répétitions partielles et générales d'un opéra bouffe. Or, le compositeur ne pouvait commencer son travail

que le 29 décembre, puisque son temps était pris le 26, le 27 et le 28 par les trois premières représentations de *Torwaldo e Dorliska*.

Nous supplions qu'on nous pardonne l'extrême sécheresse de ces détails. C'est précisément parce qu'ils sont d'une extrême sécheresse qu'ils font bien connaître, en les photographiant pour ainsi dire, les réalités de la partie positive de cette existence, que les éblouissements d'une immortelle gloire empêchent souvent de voir telle qu'elle fut pendant la carrière militante du compositeur.

Rossini était soumis au bon plaisir de l'entrepreneur, on se le rappelle, pour le choix d'un livret *vieux ou neuf*, et cet entrepreneur était soumis lui-même au bon plaisir de la censure romaine; or, cette censure, gardienne sévère et vigilante des mœurs si pures des habitants de la ville éternelle, mue, nous devons le croire, par les plus respectables scrupules, refusa tous les sujets de pièce que l'entrepreneur du noble théâtre de *la Torre Argentina* imagina de soumettre à sa haute appréciation. Et les jours strictement comptés s'écoulaient sans que le compositeur vît rien venir. Enfin, l'*impresario* dans l'embarras, ne sachant plus où donner de la tête, jeta, comme au hasard, le nom du *Barbier de Séville* au milieu d'une conversation avec les censeurs; et ces vénérables fonctionnaires, trouvant sans doute le sujet de la comédie de Beaumarchais essentiellement moral, conforme de tous points aux grands principes dont la garde leur était confiée, s'empressèrent de lui donner leur sainte et précieuse approbation.

Voilà donc notre compositeur en possession d'un sujet de livret approuvé par la censure. Mais, ce sujet, l'un des plus grands maîtres de l'école italienne, l'illustre Paisiello l'avait déjà traité pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, et, bien que *le Barbier* de l'auteur de l'adorable *Molinara* n'eût pas reçu en Italie un accueil bien chaleureux, Rossini craignait, en écrivant une musique nouvelle sur la même pièce, d'être accusé d'irrévérence envers son glorieux devancier. Le parti de l'ancienne école était encore très-fort à Rome à cette époque, et les hardies innovations du jeune *maestro* y ren-

contraient autant d'adversaires au moins que de partisans. Prêter le flanc à la critique facile des comparaisons, fournir un prétexte très-avantageux à ceux qui déjà l'accusaient de briser insolemment les traditions et de fouler aux pieds les choses les plus respectables, tout cela ne souriait guère à Rossini ; mais il avait donné sa signature; il fallait y faire honneur, contre vent et marée. Le temps, d'ailleurs, s'écoulait, et il n'y avait pas une minute à perdre.

Stendhal dit que Rossini prit le parti d'écrire à Paisiello, qui était alors à Naples, une lettre extrêmement respectueuse, dans laquelle il lui exposait l'état exact des choses, et le priait de tenir compte des nécessités impérieuses de la situation. Le vieux maître aurait répondu politiquement qu'il ne s'offensait en aucune façon de ce qu'on voulait faire. Stendhal a été mal renseigné. Il n'y a pas eu de lettre écrite à Paisiello; seulement, une préface dont nous donnerons le texte a été placée en tête du livret du nouveau *Barbier.*

L'autorisation de la censure, cependant, ne suffisait point; pour écrire une partition, il faut un livret, et celui du nouvel ouvrage n'était pas même ébauché. L'entrepreneur Cesarini proposa ou imposa pour librettiste à Rossini le seigneur Sterbini, secrétaire du trésor. Le musicien tint ce langage à son futur collaborateur : « Êtes-vous homme, lui demanda-t-il, à vous installer chez moi et à travailler sans trêve et sans repos jusqu'à ce que l'ouvrage soit entièrement terminé? » Sterbini répondit d'une manière affirmative, et voilà nos gens à la besogne.

Il faut noter que pendant presque tout le temps de sa carrière en Italie, Rossini a dû travailler avec des librettistes amateurs, qui ne connaissaient ni le théâtre ni les coupes de vers favorables à la musique. Il a fallu bien souvent qu'il les dirigeât, même dans les plus petites choses. Outre son travail, il était obligé de faire une partie de leur tâche. Sterbini fut un de ces librettistes amateurs.

Essayons de faire voir, d'après les témoignages les plus dignes de foi, comment fut accomplie la formidable besogne de la création du *Barbier.*

Dans une chambre du logement affecté à Rossini par la munificence du seigneur Puca Sforza Cesarini, le compositeur et le librettiste s'évertuaient à qui mieux mieux, le librettiste à faire des vers sur les situations et selon les *coupes* que lui indiquait le compositeur, et celui-ci à mettre en musique ces vers improvisés. Malgré les grandes facilités que présente la versification italienne, le poëte, bien souvent, ne parvenait pas à suffire à la consommation du musicien; mais Rossini, que rien n'embarrasse, allait toujours en avant; pour tout secours, il y avait là un exemplaire de la pièce de Beaumarchais et la partition du *Barbier* de Paisiello : la pièce, pour en tirer des situations et des indications; la partition, pour éviter, autant que le permettait le sujet, de développer les scènes auxquelles le vieux maître napolitain avait donné le plus d'importance, ou pour les traiter sous une forme nouvelle, afin d'écarter, dans la mesure du possible, les analogies, et, du même coup, le danger des comparaisons.

Par bonheur, Sterbini savait le français; il avait lu à Rossini la pièce de Beaumarchais, de sorte que le compositeur connaissait l'ensemble de l'ouvrage qu'il devait mettre en musique. C'est un avantage dont il a joui bien rarement en Italie. Presque toujours, il était obligé d'écrire les premiers morceaux d'un opéra sans avoir les paroles, ou même le *scenario* du reste. Mais revenons au *Barbier*.

Dans la chambre voisine de celle où travaillaient les auteurs, s'étaient installés les copistes du théâtre, lesquels, dès que Rossini avait fini de couvrir de notes une feuille de papier réglé, la lui tiraient des mains sans lui donner le temps d'y jeter de la poudre, afin de transcrire au plus vite les parties séparées des rôles, des chœurs et des instruments.

A l'aimable distraction des allées et venues et des conversations des copistes, il faut ajouter, pour être exact, les nombreuses visites du directeur, naturellement très-curieux de savoir si la besogne avançait, et celles des chanteurs, qui ne manquaient pas, on le peut croire, de venir prendre un avant-goût de leurs rôles, et de

prier le compositeur d'écrire des choses très-avantageuses pour leur voix et leur virtuosité.

C'était comme à la guerre : on mangeait quand on pouvait; on dormait sur un canapé lorsqu'on ne pouvait plus résister au sommeil.

C'est ainsi que fut écrit, en treize jours, dans un accès de la fièvre du génie, cet incomparable *Barbier*, qui durera, certes, aussi longtemps que l'art des sons et des rhythmes lui-même.

Il n'y a pas longtemps, Rossini contait que pendant ces treize jours, il ne s'était pas fait faire la barbe.

— Il est étrange, lui dit son interlocuteur, que vous ne vous soyez pas fait raser à cause du *Barbier*.

— Si j'avais eu la barbe faite, répondit le *maestro* avec son fin sourire, je serais sorti, et si j'étais sorti, je serais rentré trop tard.

Pendant que le compositeur faisait des prodiges de génie et d'activité pour créer son œuvre et donner de la pâture aux copistes, ses adversaires travaillaient, de leur côté, non dans le but de créer, mais dans celui de détruire; le vieux Paisiello, dont le redoutable talent pour l'intrigue n'était pas diminué par les années, excitait, en dessous, toutes les colères du parti de l'ancienne musique, parti très-nombreux et très-puissant à Rome en ce temps-là, nous l'avons déjà dit. Pour comble de disgrâce, le librettiste Sterbini, fort innocent, à coup sûr, des méfaits de la musique nouvelle, avait aussi, pour des raisons qui ne sont point parvenues jusqu'à nous, une foule très-compacte d'ennemis. Rossini, par bonheur, ignorait l'affection négative qu'inspirait son collaborateur à beaucoup de gens. S'il l'eût connue, ses inquiétudes, hélas! trop bien fondées, auraient pris des proportions redoutables.

C'est dans ces conditions de double hostilité qu'eut lieu la première représentation du *Barbier de Séville*, à l'époque fixée par le contrat. Pour cette grande occasion, Rossini voulut faire une toilette recherchée; il étrenna un bel habit à boutons d'or, en drap espagnol couleur noisette. Cet habit, où le tailleur avait prodigué tout

son talent, était un cadeau de Barbaja. Il occasionna bien des malheurs.

Timeo Danaos et dona ferentes.

En vain, pour conjurer les orages prévus, le jeune compositeur avait mis en tête du livret une préface toute modeste, où il parlait de Paisiello avec la plus vive et la plus sincère admiration, comme on le verra plus loin. Ce paratonnerre ne lui fut d'aucun secours. Avant l'ouverture des portes du noble théâtre de *la Torre Argentina*, les sifflets commencèrent à se faire entendre. A l'entrée de Rossini dans l'orchestre, la vue de l'habit couleur noisette dont il s'était orné, fit éclater les rires, les interpellations et les sifflets. Les descendants des anciens maîtres du monde étaient des gens trop sensés pour supposer qu'un homme vêtu d'un habit de cette couleur pût avoir la moindre étincelle de génie, et que sa musique méritât d'être écoutée un seul instant. Les couleurs, en effet, sont des choses de grande conséquence. « Les nègres, dit Montesquieu, ont la peau si noire qu'il est impossible de les plaindre. »

L'ouverture fut exécutée au milieu d'une rumeur semblable, dit Zanolini, à celle qui annonce l'approche d'une procession. C'était l'ouverture composée par Rossini pour *le Barbier*, et perdue depuis, par la faute du copiste, et non l'ouverture de *l'Aureliano*, qu'on place maintenant si mal à propos en tête du chef-d'œuvre comique (1). — Garcia, au premier air du rôle d'Almaviva, voulut, en digne enfant de l'Ibérie, s'accompagner lui-même sur la guitare. Pour dominer le tumulte, il pinça les cordes de son instrument d'une si terrible force, qu'elles se brisèrent toutes à la fois... Et le public de rire et de siffler de plus belle, et d'apostropher le chanteur... Rossini, de l'or-

(1) Le morceau composé par Rossini pour la scène de *la leçon de musique* est perdu, comme l'ouverture originale du *Barbier*. C'était un morceau d'ensemble où, naturellement, Rosine avait la partie dominante; il est permis de croire que le copiste n'est pas le seul coupable en cette affaire. Les cantatrices, par amour-propre, ont toujours voulu placer un morceau de leur choix dans cette scène.

chestre, lui dit de ne pas s'arrêter et joua sur l'épinette d'accompagnement la partie de guitare; et le public rit et siffla de nouveau, avec une verve toujours croissante. Il est visible qu'un homme vêtu d'un habit couleur noisette ne saurait parler sans se couvrir de ridicule, même lorsqu'il s'agit de sauver l'œuvre de son génie. La cavatine de Figaro et le duo entre le barbier et le comte ne furent pas écoutés : le calme se rétablit un moment, au bel air de Rosine *Una voce poco fa.* Mme Giorgi, née Righetti, qui créa le rôle, était fort aimée à Rome, plus pour sa très-belle voix que pour son talent de cantatrice, dont ses contemporains ne font pas un éloge sans restriction. Trois salves d'applaudissements accueillirent l'artiste, et peut-être l'air qu'elle venait de chanter. Rossini se leva et salua le public; l'orage semblait calmé; l'apparition de Bazile le fit éclater derechef, et plus terrible que jamais. Le rôle de l'organiste du grand couvent était rempli par un chanteur de la chapelle Sixtine nommé Vitarelli. A son entrée en scène, le malheureux artiste, qui s'était grimé d'une façon très-originale, et qui comptait sur l'effet de sa première apparition pour rétablir définitivement le succès de l'ouvrage, le malheureux artiste trébucha dans un *trappillon* et fit une horrible chute. Il se releva le visage couvert de blessures et le nez presque brisé. Le bon public, comme jadis ses ancêtres au Colisée, vit avec joie cette effusion de sang. Il rit, applaudit, demanda *bis,* fit, en un mot, un vacarme abominable. Quelques personnes, croyant que cette chute faisait partie intégrante du rôle, crièrent au mauvais goût et donnèrent des marques de la plus vive colère.

C'est dans ces conditions encourageantes que le navré Vitarelli dut chanter l'air incomparable de *la Calomnie.* A chaque instant, il était obligé de porter à son nez le mouchoir qu'il tenait à la main pour étancher le sang de sa principale blessure, et chaque fois qu'il se permettait ce mouvement, si nécessaire en pareille occurrence, les sifflets, les interpellations et les rires partaient de tous les points de la salle.

Lancé dans cette voie, le public ne sut plus s'arrêter. Le délicieux duo de *la lettre* lui-même ne trouva pas grâce devant lui. C'était un peu la faute du librettiste, il est vrai. Dans un but que nous ne pouvons comprendre, ce librettiste avait surabondamment prodigué les allées et les venues de lettres et de billets. Rossini avait diminué de son mieux le service de cette petite poste. Mais il était encore trop actif, et la lettre du duo, venant après beaucoup d'autres, augmenta, si c'est possible, l'hilarité malveillante de l'auditoire.

Pour comble de désastre, un chat vint, pendant le superbe final, se mêler aux exécutants. L'excellent Figaro Zamboni le chassait-il d'un côté, il revenait de l'autre se jeter dans les jambes de Bartolo-Botticelli. L'infortunée pupille du docteur et la respectable Marceline, craignant les égratignures, évitaient avec la plus grande vivacité les prodigieux bonds de l'animal affolé, qui ne respectait que le glaive du chef de la patrouille ; et le charitable public l'appelait, imitait ses miaulements, et l'encourageait de la voix et du geste à continuer son rôle improvisé.

Un gaillard aux formes athlétiques, placé au milieu du parterre, — ce Romain-là n'était pas un claqueur, on en peut être sûr, — trouvant le final trop sérieux, monta sur sa banquette et s'écria d'une voix formidable : — Voilà les funérailles de don Cogl...

Pendant toute la bagarre du premier acte, Rossini avait répondu très-vertement et très-spirituellement, on le peut croire, aux interpellations, aux railleries et aux injures qui lui étaient adressées, parlant à sa personne, comme disent les huissiers. Et lorsqu'il pouvait se dispenser un moment de faire son métier d'accompagnateur, il montait sur sa chaise et applaudissait les dignes interprètes de son œuvre, avec un indomptable courage, pour les venger des sifflets et des railleries du public.

Une telle protestation eut ses suites naturelles. Il ne fut pas possible d'entendre une seule note du second acte, tant l'auditoire était exaspéré. Dans la déroute des chanteurs et de l'orchestre, le seul Rossini, ferme comme un roc, impassible comme le Juste

d'Horace, tint bon jusqu'à la chute du rideau, sans plus s'émouvoir que s'il eût été question de l'œuvre de son plus mortel ennemi.

Et lorsque ses dévoués interprètes, après avoir quitté leurs costumes, coururent chez lui pour le consoler, ils le trouvèrent dans son lit, dormant comme un bienheureux.

Tel fut l'accueil dont le public de Rome gratifia, le premier soir, cet incomparable *Barbier*, qui, depuis, partout chanté, traduit en toutes les langues, a fait la joie et les délices de l'univers civilisé, et les fera tant que l'art des sons et des rhythmes trouvera sur cette terre des interprètes et des admirateurs.

Dans l'ordre esthétique, *le Barbier* est un chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre; dans l'ordre critique, il est le plus victorieux des arguments. A ceux qui déclarent le style de la musique vocale ornée impuissant à fournir la peinture à la fois exacte et poétique des caractères et des situations, les accents vrais de la diction expressive des paroles; à ceux qui veulent faire croire que les vastes plans, les formes architecturales et symétriques du système rossinien sont incompatibles avec les exigences naturelles du théâtre, il suffit d'opposer *le Barbier*. Ils restent sans réplique.

Presque tous les chefs-d'œuvre de la comédie et de la tragédie ont été mis en musique par les plus grands maîtres; leur valeur intrinsèque, leur force expressive et dramatique ont-elles été augmentées par cette transformation? non! La noble *Iphigénie en Aulide* de Gluck, le merveilleux *Don Juan* de Mozart, ses mélodieuses *Noces de Figaro*, n'ont fait pâlir ni l'*Iphigénie* de Racine, ni le *Don Juan* de Molière, ni *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Le seul *Barbier* de Rossini présente l'exemple, sans précédents connus dans l'histoire, d'une partition qui, écrite après coup sur le sujet d'une excellente comédie, sanctionnée, pour ainsi dire, sous sa forme première, par un grand nombre de représentations, non-seulement fait pâlir cette comédie, mais encore l'éclipse tout à fait.

C'est que le Figaro, le Bartolo, la Rosine de Rossini sont plus

Figaro, Bartolo et Rosine que les personnages si vivement, si spirituellement tracés, d'ailleurs, par notre Beaumarchais. La musique leur a donné un mouvement, un accent, une vie qu'ils n'avaient pas au même degré dans la pièce parlée. Quant à Bazile, son air de *la Calomnie* semble une page détachée d'une partition du *Tartuffe*, que Rossini aurait dû composer, et qu'il n'a pas, hélas! composée. Là, le musicien dépasse Beaumarchais de toute la différence qui sépare ce spirituel auteur du maître souverain de l'art du théâtre. Là, Rossini se montre aussi Molière que l'incomparable Molière lui-même.

Ceux qui connaissent bien l'opéra du *Barbier*, et ceux-là sont assurément très-nombreux, savent reconnaître l'incontestable supériorié de la pièce chantée sur la pièce parlée, déjà si belle par elle-même. Et cette supériorité donne la juste mesure du génie du musicien. Encore une fois, il n'y a pas d'autre exemple dans l'histoire d'une très-bonne pièce éclipsée de la sorte par un opéra composé après coup sur le même sujet.

Le lendemain de la première représentation du *Barbier*, Rossini s'occupa de quelques changements, de quelques *raccords*, et déclara tout net qu'il n'assisterait pas à la seconde soirée. L'entrepreneur n'insista pas. La musique du jeune *maestro* lui inspirait la plus grande confiance, mais le caractère décidé de Rossini le faisait trembler; il craignait le renouvellement des luttes du premier soir.

Pendant qu'on chantait *le Barbier* sans lui, le maître était paisiblement dans sa chambre, causant avec ses hôtes des vicissitudes de la terrible carrière des compositeurs. Tout à coup, une rumeur se fait entendre dans le lointain : elle approche, et le nom de Rossini se dégage du tumulte. Il n'y avait plus de doute possible : le public exaspéré venait faire un mauvais parti à l'auteur de l'ouvrage si copieusement sifflé. Rossini crut que les spectateurs du théâtre Argentina venaient mettre le feu à la maison. Mais, des voix amies le rassurèrent bientôt. On avait écouté le premier acte du *Barbier*, on en était ravi, et l'on venait chercher le com-

positeur, qui, ramené au théâtre comme en triomphe à la lueur des torches, y fut applaudi et acclamé plus qu'il n'avait été la veille sifflé et conspué.

Ce n'était pas pour Rossini la roche Tarpéienne qui était près du Capitole, c'était le Capitole qui était près de la roche Tarpéienne. Il avait commencé par le supplice pour finir par le triomphe. Mais un moins fort que lui aurait pu se briser dans la chute.

O public ! quand donc sauras-tu écouter avant de juger?

XIII

LA PREMIÈRE ANNÉE DE LA COMÈTE

LE TITRE PRIMITIF DU **BARBIER**. — UNE HUMBLE PRÉFACE. — LE THÉATRE INCENDIÉ. — RECONNAISSANCE D'UN ROI DE NAPLES. — INGRATITUDE D'UN AUTRE ROI DE NAPLES. — **TETI E PELEO**. — LA PEUR DE **LA GLOIRE**. — MATTEO PORTO ET LE JEUNE FLEUVE. — **LA GAZZETTA**. — LE BOUFFE CASACCIA. — PELLEGRINI. — LA JOLIE MARGHERITA CHAMBRAND. — **OTELLO**. — CICIMARRA. — DANTE, SHAKESPEARE, MOLIÈRE ET ROSSINI. — DOUBLE EMPLOI DU **CRESCENDO DE LA CALOMNIE**. — UNE ANNÉE BIEN EMPLOYÉE. — LE DÉCOR DU TROISIÈME ACTE D'**OTELLO**. — LA RITOURNELLE DRAMATIQUE. — LES OPÉRAS DEVENUS CONCERTS. — C'EST LA FAUTE DE LA MÉLODIE.

Achevons de donner les renseignements que nous avons pu recueillir au sujet des origines du *Barbier*. Rien de ce qui concerne cet immortel ouvrage ne saurait manquer d'intérêt, ce nous semble.

Nous avons nommé *le Barbier* du nom que l'univers lui donne ; mais, dans son grand désir d'éviter jusqu'à l'apparence d'un manque de respect à l'égard de Paisiello, Rossini exigea tous les changements praticables, et, en particulier, celui du titre. Le nouvel opéra, fait sur l'œuvre de Beaumarchais, fut nommé dans l'origine *Almaviva, o sia l'inutile Precauzione*. A ce double inti-

tulé, le livret imprimé à Rome ajoute : *Commedia del signor Beaumarchais, di nuovo interamente versificata, e ridotta ad uso dell' odierno teatro musicale italiano, da Cesare Sterbini, Romano,* etc. Ce qui se traduit en français par : « Comédie de Beaumarchais, entièrement versifiée à nouveau, et arrangée à l'usage du théâtre musical italien de nos jours. »

En tête de ce livret figure la modeste préface dont nous avons parlé; nous croyons bien faire en transcrivant ici le texte complet de ce document historique.

AVVERTIMENTO AL PUBBLICO.

« *La commedia del sig. Beaumarchais intitolata* IL BARBIERE DI SIVIGLIA, OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE, *si presenta in Roma ridotta a dramma comico col titolo di* « ALMAVIVA, O SIA L'INUTILE PRECAUZIONE, » *all' oggetto di pienamente convincere il pubblico de' sentimenti di rispetto e venerazione che animano l'autore della musica del presente dramma verso il tanto celebre Paisiello che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo suo titolo.*

» *Chiamato ad assumere il medesimo difficile incarico, il maestro Gioachino Rossini, onde non incorrere nella taccia d' una temeraria rivalità coll' immortale autore che lo ha preceduto, ha espressamente richiesto che il* BARBIERE DI SIVIGLIA *fosse* DI NUOVO INTERAMENTE *versificato e che vi fossero aggiunte parecchie nuove situazioni di pezzi musicali, che eran d'altronde reclamate dal moderno gusto teatrale cotanto cangiato dall' epoca in cui scrisse la sua musica il rinomato Paisiello.*

» *Qualche altra differenza fra la tessitura del presente dramma, e quella della commedia francese sopraccitata fu prodotta dalla necessità d'introdurre nel soggetto medesimo i cori, si perchè voluti dal moderno uso, si perchè indispensabili all' effetto musicale in un teatro d'una ragguardevole ampiezza. Di ciò si fa inteso il cortese pubblico, anche a discarico dell' autore del nuovo dramma, il quale senza il concorso di si imponenti circostanze non avrebbe osato introdurre il più piccolo cangiamento nella produzione francese già consagrata dagli applausi teatrali di tutta Europa.* »

TRADUCTION DE L'AVERTISSEMENT AU PUBLIC.

« La comédie de Beaumarchais intitulée *le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile*, se présente à Rome, en forme de drame comique, sous le titre d'*Almaviva ou la Précaution inutile*, afin de convaincre pleinement le public des sentiments de respect et de vénération qui animent l'auteur de la musique du présent drame à l'égard du tant célèbre Paisiello, qui a déjà traité ce sujet sous son titre primitif.

» Appelé à entreprendre lui-même cette tâche si difficile, le *maestro* Gioachino Rossini, afin d'éviter le reproche d'une téméraire rivalité avec l'immortel auteur qui l'a précédé, a expressément exigé que *le Barbier de Séville* fût *entièrement versifié à nouveau*, et qu'il y fût aussi ajouté de nouvelles situations pour les morceaux de musique, réclamées d'ailleurs par le goût théâtral moderne, entièrement changé depuis l'époque où le renommé Paisiello a écrit sa musique.

» Certaines autres différences entre la contexture du présent drame et celle de la comédie française ci-dessus citée, furent produites par la nécessité d'introduire les chœurs, soit pour se conformer à l'usage moderne, soit parce qu'ils sont indispensables à l'effet musical dans un si vaste théâtre. On prévient de ce fait le public courtois, afin qu'il excuse aussi l'auteur du présent drame, qui, sans le concours de ces impérieuses circonstances, n'aurait jamais osé introduire le plus petit changement dans l'ouvrage français consacré par les applaudissements dans tous les théâtres de l'Europe. »

Cette modeste préface, le soin de changer le titre, tout cela fut, plus que la pièce elle-même, la précaution inutile. Le public *courtois* fit un scandale abominable le soir de la première représentation. Mais le lendemain, il alla chercher Rossini chez lui pour le couvrir

d'applaudissements. La préface, on le voit, ne fut pour rien dans cet acte de justice tardive.

A son retour à Naples, Rossini trouva des monceaux de décombres et de cendres à la place du théâtre de San Carlo, où son *Elisabetta* avait obtenu un accueil si enthousiaste. Un incendie avait dévoré, en quelques heures, ce théâtre, l'un des plus magnifiques de l'Europe, et le plus vaste après la Scala de Milan.

Le roi de Naples ne pouvait se consoler de la destruction du San Carlo, qu'il considérait, à juste titre, comme l'un des plus beaux ornements de sa capitale. Barbaja offrit de reconstruire en neuf mois et plus splendide qu'il n'était avant la catastrophe, le théâtre tant regretté, et il tint parole, ce qui lui valut la protection et la faveur du monarque, envers et contre tous.

Un ancêtre de ce roi de Naples ne témoigna pas autant de reconnaissance à l'architecte de génie qui avait construit le premier théâtre de San Carlo. Il le laissa mourir misérablement en prison, pour certaines irrégularités qu'une enquête, peut-être malveillante, mais à coup sûr très-sévère, avait fait découvrir dans ses comptes.

Rossini fut chargé de la composition de la cantate qui fut exécutée en juin 1816, au Théâtre Del Fondo, à l'occasion des fêtes du mariage de la duchesse de Berry. Cette cantate, assez développée, a l'étendue d'un acte d'opéra. Elle est intitulée *Teti e Peleo*. Ses interprètes furent Isabella Colbrand, Girolama Dardanelli, Margheritta Chambrand, Nozzari, Davide et Porto.

Nozzari fit les plus grandes difficultés avant de consentir à chanter entre ciel et terre, dans une *gloire* dont il fallut lui démontrer la solidité par des épreuves vingt fois renouvelées.

Le *basso* Matteo Porto n'avait pas de *gloire* à redouter comme Nozzari. Il donna cependant beaucoup de tablature au compositeur. Cet artiste, qui avait chanté à Paris de 1810 à 1814, n'étant plus de la première ni de la seconde jeunesse, tenait surtout à dissimuler son âge. Il n'aimait que les rôles trempés dans les ondes enchantées de la fontaine de Jouvence. Ayant appris qu'on lui

destinait le personnage du Sebeto, il s'enquit avec empressement, auprès du costumier, de la manière dont ce personnage devait être habillé. On lui parla d'une vaste perruque, d'une immense barbe, et il tomba dans la plus morne consternation. Il n'était pas possible d'obtenir de lui, aux répétitions, le moindre signe de zèle.

Rossini, qui connaissait à fond le caractère, les prétentions et les manies de ses chanteurs, — cette connaissance lui était à chaque instant nécessaire, — vit d'un coup d'œil le spleen de Porto et en devina la cause. Il résolut, dans l'intérêt de la bonne exécution de sa cantate, de mettre un peu de baume dans le cœur du *basso* désolé. Le trouvant seul, mélancoliquement appuyé contre un *portant* de coulisse ; il lui dit : — Tu as du chagrin, Porto, et je sais pourquoi ? — Mais, non ! je suis gai ! — répondit le chanteur d'un ton qui dissimulait très-mal le véritable état de son âme. — Tu crois, reprit Rossini, que ton rôle va te vieillir : rassure-toi, mon cher ! *tu es chargé du personnage d'un Fleuve à peine âgé de trente-cinq ans.*

A ces mots consolateurs, dits par Rossini avec tout le sérieux possible, Porto fut transfiguré comme par enchantement. La joie la plus vive remplaça chez lui le noir chagrin ; et, sans demander l'acte de naissance du Fleuve qu'il devait représenter, il prit son nouveau rôle en affection, et déploya, pour le répéter et le jouer, tout le zèle dont il était capable.

Cette invention du Fleuve *à peine âgé de trente-cinq ans*, est, à coup sûr, le sublime de la bouffonnerie appliquée aux négociations théâtrales. Mille et mille fois, dans sa carrière active, Rossini a été mis, par les circonstances, dans la nécessité de recourir de la sorte à son esprit original, à sa promptitude électrique de repartie, à son inexorable bon sens pratique, pour calmer les inquiétudes, dissiper les fantaisies, assouvir l'insatiable vanité de ces êtres incompréhensibles qu'on nomme les chanteurs et les cantatrices. Les choses qui eussent plongé dans le plus profond désespoir un homme d'un tempérament mélancolique fournissaient au *maestro*, grâce à son intaris-

sable verve comique, des occasions de se divertir et de rire comme un fou. Eût-il pu résister, sans cet heureux tour de caractère, aux innombrables contrariétés que supposent la composition, les répétitions et les représentations de ses quarante opéras?

Après la cantate de *Teti e Peleo*, Rossini improvisa *la Gazzetta*, opéra bouffe en deux actes. Cet ouvrage fut interprété pendant la saison d'été de 1816, au théâtre *Dei Fiorentini*, par Felice Pellegrini, excellent acteur bouffe, Carlo Casaccia, bouffe-napolitain que Stendhal nomme le Brunet de Naples, et Margherita Chambrand, l'élève de Pellegrini. Cette très-jolie personne était une actrice gracieuse et possédait une bonne voix.

Dans *la Gazzetta*, Rossini a dû revenir souvent à l'ancien style bouffe, qu'il avait modifié comme nous l'avons dit en parlant de *l'Italiana*. La présence de Casaccia, chargé du rôle du journaliste ridicule, rendait indispensable ce retour aux formes du passé. Il y a dans cet ouvrage des choses tout à fait dignes de la main d'où il sort : par exemple, l'air de Lisetta : *Presto dico;* celui de Madama, dont la phrase : *Sempre in amore io son così*, est une des meilleures mélodies de diction qu'on puisse trouver ; l'air bouffon du journaliste où il énumère avec une emphase impayable les souverains de tous les pays, et la scène du duel.

Cette partition, que nous ne connaissons que par la lecture au piano, doit être fort divertissante lorsqu'elle est interprétée par de bons acteurs. La mélodie de diction et la mélodie de chant proprement dit, y apparaissent tour à tour de manière à se faire valoir l'une par l'autre. Le sentiment scénique y domine d'un bout à l'autre, et le voisinage du *Barbier* s'y révèle par l'heureux emploi de la mesure à trois temps, en mouvement très-rapide, qui contribue, pour sa bonne part, à donner à ce dernier ouvrage son incomparable vivacité.

Le livret de *la Gazzetta* est de Tottola.

L'immortel *Otello* fut donné pour la première fois, pendant la saison d'automne de 1816, au théâtre del Fondo, succursale de

San Carlo, qu'on rebâtissait alors. Le livret d'*Otello* est du marquis Berio. Les interprètes de ce chef-d'œuvre furent : la Colbrand-Desdemona ; Nozzari-Otello ; Davide-Rodrigue ; Cicimarra-Jago, et Benedetti-Elmiro.

Cicimarra avait une belle voix de ténor grave, dont il ne se servait pas avec toute l'habileté possible. Il était bon musicien. Au point de vue de la beauté plastique, sa personne laissait beaucoup à désirer. Il est mort à Vienne, où il donnait des leçons de chant depuis sa retraite du théâtre.

Tenterons-nous d'analyser les innombrables beautés de ce prodigieux *Otello?* non, car nous ne saurions caractériser dignement des pages telles que l'air d'entrée du More, où la joie du triomphe et les accents de la plus vive tendresse produisent un si frappant contraste. L'incomparable duo *Vorrei che il tue pensiere,* qu'on ne chante plus, hélas ! au Théâtre-Italien de Paris, faute d'une seconde femme capable de bien interpréter la partie d'Emilia ; le magnifique premier final, avec sa marche nuptiale *Santo Imen*, son trio si dramatique et à la fois si musical, et son tout-puissant allegro, qui semble lancer toutes les flammes du Vésuve ; l'immortel duo *Non m'inganno,* où les bouillonnements sanguinaires de la jalousie africaine sont exprimés avec une verve de génie qu'on ne surpassera pas, qu'on n'égalera peut-être jamais ; le fier trio du défi, si chevaleresque et si passionné ; le second final avec ses syncopes haletantes, la formidable malédiction d'Elmiro, et la navrante plainte de Desdemona *Se il padre m'abbandonna;* et le sublime troisième acte tout entier, dont le chant du gondolier sur des vers du Dante, la romance du Saule, la terrifiante ritournelle de l'entrée d'Otello, le récitatif et le duo du meurtre, où le crescendo de *la Calomnie* du *Barbier* est reproduit sous forme de dessin d'accompagnement, par une intention admirable du compositeur, font un chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre.

Dans ce troisième acte, Rossini égale, du même coup, le Dante et Shakespeare, comme dans *le Barbier* il a surpassé Beaumarchais et

égalé notre divin Molière. Et toutes ces choses impossibles, il les accomplit en se jouant pour ainsi dire, et les accomplit dans ce style du chant orné, dans ce style *à roulades*, que tant de gens considèrent comme impuissant à rendre la diction vraie des paroles, le mouvement naturel des situations théâtrales, et l'accent des passions du cœur humain.

Et toutes ces choses impossibles, *le Barbier, Otello*, il les fait dans la seule année 1816, sans préjudice de *Torwaldo e Dorliska*, de *Teti e Peleo*, de *la Gazzetta;* et non-seulement il les fait, mais il les fait répéter, les met au théâtre et en dirige les premières exécutions devant le public; et il trouve encore le temps de voyager pour aller dire à Rome le fin mot du *Barbier;* et il est si peu fatigué, qu'en l'année suivante il saura créer encore trois ouvrages, dont deux sont *Cenerentola* et *la Gazza ladra*.

Voilà, certes, pour l'art musical, deux années de la comète.

Avant de quitter le sublime *Otello*, signalons un effet de décor et de mise en scène, qui devait ajouter encore à l'effet du troisième acte, et dont, à Paris, nous avons toujours été privés. « Ici s'exécute dans les grands théâtres d'Italie, dit Stendhal en parlant de l'entrée d'Otello, une ritournelle superbe, que la mesquinerie pitoyable de la décoration de Louvois a obligé de supprimer à Paris; pendant cette ritournelle, on aperçoit à une grande distance, tout à fait au fond de la scène, Otello qui, une lampe à la main et son *cangiar* nu sous le bras, pénètre dans l'appartement de son amie en descendant l'escalier étroit d'une tourelle. Cet escalier, qui se déploie en tournant, fait que la figure frappante d'Otello, éclairée par la lampe, au milieu de cette vaste obscurité, disparaît plusieurs fois pour reparaître ensuite, suivant les détours du petit escalier qu'il est obligé de suivre; la lame du *cangiar* nu, que l'on voit briller de temps à autre éclairée par la lampe, apprend tout au spectateur et le glace d'effroi. »

Depuis le temps où Stendhal écrivit ces lignes, on a fait bien pis que de supprimer la superbe ritournelle : on l'a rétablie, mais sans

se donner la peine d'établir en même temps la tourelle et l'escalier des grands théâtres d'Italie, et, par conséquent, sans rendre possible la toute-puissante mise en scène pour laquelle a été faite cette dramatique ritournelle, où le pas inquiet et terrible du More, qui descend l'escalier pour frapper le cœur fidèle dont tous les battements sont pour lui, est indiqué de la manière la plus saisissante.

Et des gens, en grand nombre, s'en vont criant sur les toits : « Ce Rossini ne sait que chanter. Du théâtre il fait un concert. Voyez, ses longues ritournelles ! pendant que l'orchestre s'évertue à les exécuter, l'acteur, devant la rampe, ne sait que faire de ses jambes, de ses bras, de toute sa personne ; ou bien la scène reste vide, et il y a ce que les acteurs nomment des *loups*. »

La destination première de la ritournelle d'*Otello* répond assez péremptoirement, ce nous semble, à ces gens, d'ailleurs fort bien intentionnés.

Au sujet des autres grands ouvrages de Rossini, on pourrait aussi faire remarquer qu'ils ont été écrits pour de vastes théâtres, où les entrées, les sorties, les marches et les contre-marches des acteurs demandent trois ou quatre fois plus de temps que sur nos scènes, relativement très-petites. Lisez dans Stendhal la description du décor et de la mise en scène du premier acte de *Tancredi* à l'arrivée du héros, et vous verrez que Rossini n'est pas aussi *ritournelliste* de parti pris qu'il en a l'air. Avait-il, d'ailleurs, dans la prodigieuse rapidité de son travail, le temps d'écrire inutilement de la musique, lui dont les minutes et les secondes étaient comptées? Il est aussi impossible de le supposer que de supposer qu'il ne connaît pas les plus intimes secrets de l'art d'adapter la musique aux exigences théâtrales.

Nous osons le dire : des ouvrages italiens du *maestro* dans le genre sérieux, l'on ne connaît guère, en France, que les cantilènes privées de tous les prestiges, si nécessaires à l'illusion théâtrale, des décors, des costumes et de la mise en scène appropriés au caractère et aux situations des pièces. Ses opéras sont devenus chez nous des

manières de concerts, dont il nous est à peine donné d'entrevoir le côté dramatique, et s'ils ont réussi, ce n'est assurément la faute ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni surtout des directeurs du Théâtre-Italien de Paris; c'est la faute de la divine mélodie.

XIV

LA SECONDE ANNÉE DE LA COMÈTE

OTELLO TROP TRAGIQUE — LE DÉNOUMENT CHANGÉ — **CENERENTOLA** — LE CUMUL — LES ÉPICES ET L'INSPIRATION — LA PRÉFACE — LE PATRIARCHE DE CONSTANTINOPLE — LA MISE EN SCÈNE ET LE MERVEILLEUX — LA TREILLE MÉLODIQUE — CIMAROSA — LE CARDINAL CONSALVI — **LA GAZZA LADRA** — Mme BELLOC — Mlle GALIANIS — TRIOMPHE DE GALLI — L'AVOCAT LIBRETTISTE — LA GRANDE SONORITÉ — LE TAMBOUR DANS L'ORCHESTRE — L'HORREUR DE L'HORREUR — LE NOUVEAU RAVAILLAC — LA PROMESSE COMIQUE — L'ASSASSIN DÉSARMÉ.

Qui le croirait? le succès de l'immortel *Otello* fut des plus tempérés au théâtre del Fondo, malgré la supériorité d'une exécution dont les témoins parlent avec enthousiasme; ce n'est qu'à une reprise faite plus tard au théâtre de San Carlo, rebâti par les soins de Barbaja, que le grand succès s'établit. *Otello*, d'ailleurs, eut très-peu de représentations au théâtre del Fondo.

Les Napolitains trouvèrent, d'abord, le sujet et la partition de cet ouvrage trop sérieux, trop tragiques. La catastrophe surtout les faisait frémir d'horreur. L'année suivante, à Rome, on dut chan-

ger le dénoûment malheureux en dénoûment heureux, pour ménager la sensibilité du public. Au moment où Otello levait le *cangiar* pour tuer Desdemona, celle-ci lui disait : — Que fais-tu, malheureux? Je suis innocente. — Est-il bien vrai? demandait le More. — Je le jure! répliquait avec force l'épouse calomniée.

Et, la main dans la main, le ténor et la prima donna couraient joyeusement vers la rampe; puis, sans autre préambule, ils chantaient l'allegro : *Cara per te quest' anima*, du merveilleux duo de *l'Armida* de Rossini, alors en très-grande vogue dans toute l'Italie.

De Naples, Rossini courut à Rome, où l'appelait un nouveau contrat conclu avec *il signor* Cartoni, *impresario* du théâtre Valle. Là, il écrivit *la Cenerentola ossia la Bonta in trionfo,* sur un livret de Giacomo Ferretti, pour *la somme et quantité* — c'est le style de ces contrats — de trois cents écus romains, soit environ 1,560 francs. En sus de ces 1,560 francs, l'*impresario* s'était engagé par ledit contrat à nourrir le compositeur pendant tout le temps de son séjour à Rome. A l'exemple des musiciens de son orchestre, le seigneur Cartoni avait deux cordes à son arc. Au théâtre, il était directeur ; à la ville, il était épicier. Inspiré par le double amour-propre de ses deux professions, l'aimable Cartoni eut l'idée de prodiguer à hautes doses dans ses ragoûts son meilleur poivre, sa meilleure moutarde, sa meilleure muscade, son meilleur girofle et sa meilleure cannelle, soit pour faire admirer à un connaisseur tel que Rossini l'excellente qualité des marchandises de l'épicier, soit pour mieux échauffer la verve du compositeur qui travaillait pour l'*impresario*. Un commencement de maladie inflammatoire obligea le *maestro* à se nourrir à ses frais d'aliments moins incendiaires.

La première représentation de ce *dramma giocoso* en deux actes fut donnée pendant la saison du carnaval de 1817. Geltrude Righetti-Giorgi fut chargée du rôle de Cenerentola ; Giacomo Guglielmi remplit celui de don Ramiro; Giuseppe Debegnis, celui de Dandini; Andrea Verni, celui de don Magnifico ; Zenobio Vita-

relli, l'infortuné Basile du *Barbier*, celui d'Alidoro ; Catarina Rossi et Teresa Mariani, ceux de Clorinda et de Tisbe.

Dans une préface explicative placée en tête du livret imprimé à Rome, livret publié, comme celui du *Barbier*, avec la permission de J. Della Porta, faisant les fonctions de patriarche de Constantinople, le poëte Giacomo Ferretti dit galamment que l'air de bonté ingénue qui forme un des caractères distinctifs de l'excellente Mme Righietti-Giorgi fut une des causes qui l'inclinèrent le plus à choisir le sujet de *Cenerentola*, où la bonté trouve une si belle récompense ; il explique, dans la même préface, l'absence des prodiges féeriques de la pièce française dans le livret italien. « Si *Cenerentola*, dit-il au *courtois* public, ne se présente pas devant vous en compagnie d'un magicien fauteur de fantasmagorie, ou d'une chatte qui parle, et si elle ne perd pas au bal une pantoufle comme au théâtre français ou sur quelque vaste théâtre italien, vous ne devez pas considérer cela comme un crime de lèse-majesté, mais plutôt comme une nécessité de la scène du théâtre Valle. »

Ferretti ne dit pas tout. Rossini, qui se méfiait à bon droit de la ridicule *machinerie* des théâtres italiens — le décor mouvant de la mer Rouge faillit plus tard compromettre à Naples le succès de son admirable *Mosè*, — et qui peut-être ne se sentait pas une vocation bien prononcée pour la description musicale des choses surnaturelles, Rossini, dès qu'on lui proposa le sujet de *Cenerentola*, demanda la complète suppression du merveilleux. La féerie française dut donc être réduite aux proportions d'une simple comédie, d'un *dramma giocoso*, où toutes les situations sont amenées et dénouées par des moyens purement naturels.

La partition de *Cenerentola* prouve d'une manière assez péremptoire, ce nous semble, que Rossini fit bien d'écarter du sujet les prodiges féeriques, dont on se moquait alors en Italie, parce qu'ils étaient très-mal représentés sur les théâtres. Sans le prestige des machines ingénieuses, des décors somptueux et compliqués, sans le luxe éblouissant des costumes et des accessoires, sans les cor-

téges, les danses, les *gloires* et le reste, ces prodiges, qui choquent le bon sens, privés de tout ce qui peut plaire à l'œil, n'ont plus aucune raison d'être.

Par la nature de la pièce, le musicien ne pouvait déployer d'un bout à l'autre de la partition de *Cenerentola* ce *brio*, ce pétillement, cet esprit, cette désinvolture, cette rapidité foudroyante, qui font du *Barbier* une œuvre extraordinaire entre les plus extraordinaires; mais dans un autre ton, il a su rester à la même hauteur, ou bien peu s'en faut; il était, assurément, impossible de caractériser avec des notes mieux que ne l'a fait Rossini la bonté candide de la douce Cendrillon, le sot et cruel orgueil de ses fausses sœurs, l'imbécile, l'impitoyable, l'incommensurable vanité de don Magnifico, l'emphase et les grandes manières d'emprunt du valet Dandini déguisé en prince, et le tendre intérêt du véritable prince pour l'innocente victime.

Le chef-d'œuvre de la partition de *Cenerentola*, au point de vue purement musical, est le sextuor *Questo è un nodo aviluppato.* Jamais on n'a écrit dans le genre de la musique vocale ornée, un morceau d'ensemble de cette transparence, de cette légèreté, de cette sonorité dans la demi-teinte ; sur un motif aux notes espacées comme les barreaux d'une treille, viennent s'enrouler, à chaque rentrée d'une voix nouvelle, les contre-sujets, nous allions dire les pampres, avec une grâce, une flexibilité, une facilité naturelle sans exemple, et dans un tel ordre, que l'air et la lumière circulent, portant partout la vie au milieu de ces éléments multiples, d'où toute combinaison préméditée semble exclue. Quant à la manière dont les voix sont traitées dans ce morceau divin, il faut renoncer à la louer selon ses mérites.

Le chef-d'œuvre scénique de cette partition est le duo *Un segreto d'importanza*, où le valet déguisé en prince fait enfin connaître sa véritable condition à l'imbécile don Magnifico. Est-ce Rossini ou Molière qui a créé cette scène, où les paroles et la musique sont fondues d'une manière si complète, forment un

tout si parfaitement lié, que paroles et musique ensemble produisent l'un des plus puissants effets comiques dont l'art du théâtre se puisse glorifier? Ces acteurs parlent-ils seulement ou chantent-ils en parlant? On ne sait! Leur chant est un langage, leur langage est un chant, et le rhythme de ce chant règle tous leurs gestes, tous leurs lazzis et jusqu'au moindre mouvement de leur physionomie, avec une verve de vérité qui ne sera jamais dépassée, on en peut être sûr, qui ne sera peut-être jamais égalée.

On a dit que ce duo n'aurait pu être composé par Rossini si Cimarosa n'avait écrit celui du *Matrimonio segreto : Se fiato in corpo avete*. En est-on bien sûr? Nous prenons la liberté grande d'en douter, car le *maestro* a fait de lui-même des choses aussi belles et aussi difficiles que ce morceau. Mais, en émettant ce doute, nous ne prétendons en aucune manière contester une filiation dont Rossini lui-même se montre fier. Cimarosa, Haydn et Mozart sont ses pères nourriciers, il le dit à qui veut l'entendre. Nul être vivant ne connaît aussi bien que lui l'immense répertoire de l'admirable compositeur napolitain. Tout enfant, il entendait chanter par sa mère bien-aimée les opéras de Cimarosa. Adolescent, ce sont les mêmes opéras qu'il accompagnait presque toujours dans les théâtres, pendant sa carrière de *maestro al cembalo*. Plus tard, chaque fois qu'il allait à Rome, où il avait fait la très-importante connaissance du cardinal Consalvi, qui, en qualité de secrétaire d'État, gouvernait les pays pontificaux, il passait plusieurs soirées chaque semaine à chanter, tête à tête avec Son Éminence, les plus beaux morceaux des partitions de Cimarosa. Chose étrange : aux airs les plus bouffons, le cardinal versait d'abondantes larmes. Était-ce émotion de dilettante, ou souvenir du temps de sa jeunesse, pendant laquelle il avait connu beaucoup et beaucoup aimé l'admirable auteur du *Matrimonio segreto?* Les deux choses à la fois peut-être! Quoi qu'il en soit, le cardinal avait tyranniquement usé de son pouvoir sans bornes pour... pour rassembler une collection complète des œuvres de Cimarosa, où figuraient, en grand nombre, des manuscrits

autographes de ce *maestro*. Et c'est là qu'il puisait pour signaler à Rossini ses nombreux morceaux de prédilection. Sa sollicitude s'étendit jusqu'au fils de son ami de jeunesse, qui habitait Naples. Il pria l'auteur du *Barbier* de prendre des renseignements sur l'héritier d'un aussi grand nom, et lorsqu'il connut la triste position de Cimarosa fils, il lui fit parvenir des secours, et lui légua, par testament, la précieuse collection des œuvres complètes de son glorieux père. Cette collection, cédée au Conservatoire de Naples pour une rente viagère, fut l'unique ressource du fils de l'auteur du *Matrimonio segreto* après la mort du bon cardinal Consalvi.

Cenerentola obtint du succès à Rome, quoique très-médiocrement exécutée par une troupe où les bons artistes n'étaient pas en majorité, et par cet orchestre du théâtre Valle, dont nous avons tâché de donner une juste idée en parlant de *Torwaldo*. Mais ce succès ne fut pas comparable à l'accueil enthousiaste que reçut plus tard le même ouvrage, partout où il rencontra des interprètes dignes de lui. De Rome, Rossini se rendit à Milan, où il écrivit *la Gazza Ladra*.

Cet ouvrage fut représenté au théâtre de la Scala, pendant la saison du printemps de 1817. Le livret est de l'avocat Gherardini. La partition fut payée à Rossini 2,400 francs environ.

La Gazza Ladra eut pour interprètes Mme Belloc, qui chanta le rôle de Ninetta avec une voix très-belle et très-pure et le joua très-bien ; la gracieuse Mlle Galianis, qui remplit celui de Pippo d'une manière inimitable, s'il faut en croire les témoins de la première représentation ; le ténor de demi-cararactère Savino Monelli, qui fit le personnage de Giannetto, et Ambrosi, qui fut excellent dans celui du *Podestà*.

Quant à Galli, qui, dit Stendhal, « avait la plus belle voix de l'Italie, la voix la plus forte et la plus accentuée, il joua le rôle du soldat d'une manière digne de Kean ou de De' Marini. »

C'est un mélodrame du boulevard, *la Pie Voleuse*, de MM. Daubigny et Caignez, qui a fourni le sujet de *la Gazza Ladra*, tout le

monde le sait. L'avocat Gherardini, qu'on donna pour librettiste à Rossini, n'avait de sa vie écrit quatre vers et touché à une pièce de théâtre. Avant de l'accepter pour collaborateur, le musicien lui dit, moitié riant, moitié sérieusement : « En considération de votre grande expérience du barreau, je vous laisse entièrement libre de traiter comme vous l'entendrez la scène du Tribunal, mais, pour le reste, je désire que vous suiviez mes indications. » L'avocat s'empressa d'accepter ce programme de travail, et, certès, il s'en trouva bien.

En se rendant à Milan, Rossini avait résolu de frapper un grand coup, pour se venger de l'accueil tempéré qu'on y avait fait jadis à son *Aureliano* et à son *Turco*. Dans chaque ouvrage, d'ailleurs, il tentait quelques effets nouveaux, et lorsque le succès couronnait sa tentative, il adoptait ces effets et les ajoutait à sa manière, mais sans rien changer au fond même de son style,c'est-à-dire à la mélodie vocale, qu'il n'a jamais abandonnée un seul instant, Dieu merci! Pour *la Gazza Ladra*, ses vues se portèrent sur l'orchestre. Il voulut faire retentir l'immense salle de la Scala de sonorités d'une ampleur, d'une expansion, d'une puissance jusqu'alors inconnues; et jamais tentative ne fut couronnée d'un plus grand succès, si l'on peut appeler du simple nom de succès l'enthousiasme poussé à ses dernières limites, la *furore* sans exemple dont les Milanais furent saisis, de la tête aux pieds, le jour de la première représentation du nouveau chef-d'œuvre du *maestro*.

L'ouverture, avec son superbe *maestoso marziale*, qui débute d'une façon si hardie par les roulements de deux tambours placés aux deux bouts de l'orchestre de manière à se répondre en écho, et son allegro foudroyant, commença le délire. C'est, assurément, l'une des plus belles et très-certainement la plus brillante ouverture de Rossini! L'enthousiasme du public augmenta, s'il est possible, à la belle introduction, à l'air admirable : *Di piacer mi balza il cor;* au chœur : *Ma qual suono;* à l'air d'entrée du soldat; au magnifique duo : *Come frenar il pianto;* à l'air du Podestà : *Il mio piano è*

preparato; au trio : *O nume benefico;* au final du premier acte, au duo de la prison, au chœur des juges, à la puissante scène du Tribunal, à la marche funèbre, où le compositeur élève le mélodrame à la hauteur de la plus noble tragédie, et au rondo : *Ecco cessato il vento.*

A l'issue de cette représentation, le compositeur se déclara plus fatigué des nombreuses révérences qu'il avait dû faire que des enivrantes émotions du succès.

Un des plus beaux duos de *la Gazza Ladra*, celui de la Prison, a été composé par Rossini dans l'arrière-magasin de l'éditeur Ricordi, au milieu d'une douzaine de copistes, qui faisaient un vacarme affreux en collationnant leur besogne.

On a reproché bien souvent au compositeur de n'avoir pas rendu dans toute leur violence certaines grosses situations du mélodrame tiré d'une cause célèbre. Nous n'essayerons pas de le laver de ce reproche : eût-il voulu l'éviter, cela ne lui eût pas été possible. L'horreur de l'horreur est un des caractères les plus saillants de cette nature patricienne, qu'un invincible instinct pousse à éviter ou à éluder tout ce qui ne peut être ennobli. La seule situation de *Guillaume Tell* que la musique n'exprime pas dans toute son énergie est celle où Gessler condamne Guillaume à l'épouvantable supplice d'être dévoré par les reptiles.

Mais, là où le grossier mélodrame peut être élevé jusqu'à la noble tragédie, dans la scène du Tribunal, par exemple, et dans la marche au supplice, Rossini a rendu les situations d'une manière admirable; ailleurs, il s'est parfois contenté de tenir compte du genre de l'ouvrage en augmentant la sonorité de l'orchestre, mais en l'augmentant de manière à ne jamais couvrir le chant. Les accompagnements de *la Gazza Ladra* ont plus d'intensité que ceux des partitions précédentes du maître, mais ils conservent la même simplicité. On peut s'en convaincre en lisant la réduction de cet ouvrage pour piano et chant.

Chaque innovation de Rossini jetait dans une fureur nouvelle les

partisans plus ou moins éclairés du vieux système. A Milan, l'introduction du tambour dans l'orchestre lui valut un ennemi redoutable : c'était un élève d'Alexandre Rolla, un violoniste de la Scala. Ce jeune homme ne put voir, sans tomber dans les accès de la plus violente colère, l'instrument rhythmique des régiments mêlé aux tous les organes de la symphonie. Le prodigieux succès de la tentative du novateur acheva de le mettre hors des gonds. Sa colère devint une sorte de folie furieuse. Il allait dans les rues, dans les cafés, vociférant à tous ceux qui voulaient l'entendre, qu'il fallait tuer Rossini afin de sauver l'art, et qu'il se chargeait de lui donner un coup de stylet pour en finir avec les tambours, les crescendos, les cabalettes et le reste. L'idée des tambours le faisait surtout tomber en frénésie.

[illegible] projet d'assassinat, que le jeune violoniste ne se faisait pas faute de [illegible]iquer à toutes les personnes qu'il rencontrait, parvint jusqu'à Rossini. Le criminel auteur de l'introduction du tambour dans l'orchestre, foulant aux pieds toute crainte, voulut voir face à face le futur vengeur d'un si grand forfait, et causer un moment avec lui. Alexandre Rolla fut chargé de ménager l'entrevue. Il ne se souciait pas d'abord d'accepter une pareille responsabilité. — Si mon élève te voit, disait-il à Rossini, il te couvrira d'injures, tu peux en être sûr. — Je les lui rendrai, répliqua le *maestro;* la provision n'est pas épuisée. Mais je désire, à tout prix, causer avec l'homme qui veut me poignarder pour cause de tambour.

Alexandre Rolla n'ayant rien à répliquer à une volonté si nettement formulée, mit enfin le *maestro* en présence de son terrible antagoniste, après avoir copieusement admonesté celui-ci. L'entrevue fut des plus curieuses; le compositeur, du ton que doit prendre un accusé devant son juge, expliqua les motifs de son action, plaida les circonstances atténuantes en sa propre faveur, fit, en un mot, tout ce qu'il put pour obtenir une sentence d'absolution. — Y a-t-il, oui ou non, des soldats dans *la Gazza Ladra?* demanda-t-il à son farouche adversaire. — Il n'y a guère que des gendarmes!

répondit celui-ci d'un air de mauvaise humeur. — Sont-ils à cheval? reprit l'inculpé avec une douceur angélique. — Non, ils sont à pied! répondit le conservateur. — Eh bien! s'ils sont à pied, ils ont des tambours, ou ils doivent en avoir comme toutes les troupes à pied. Pourquoi donc voulez-vous me poignarder pour ne les en avoir pas privés? L'emploi du tambour à l'orchestre était exigé par la vérité dramatique. Donnez au livret tous les coups de stylet qu'il vous plaira, je ne m'y oppose en aucune manière : il est le vrai coupable, mais ne versez pas mon sang si vous tenez à éviter les remords.

Et comme ce plaidoyer ne suffisait pas à faire disparaître toutes les colères, à dissiper tous les doutes de son futur assassin, Rossini lui promit, avec une solennité comique, de ne plus jamais employer le tambour dans ses nouveaux ouvrages.

Et cette promesse, faite dans des circonstances aussi bouffonnes, le compositeur l'a tenue. Assurément, il aurait pu la violer sans forfaire aux lois de l'honneur.

L'histoire de la scène burlesque où Rossini fit tomber le poignard des mains du Ravaillac du purisme musical, partout répandue à Milan, augmenta, s'il se peut, le succès de *la Gazza Ladra*.

Le *maestro* avait bien le droit de se divertir un peu des adversaires de ses heureuses innovations. Coup sur coup, il avait créé quatre de ses plus grands chefs-d'œuvre, et dans des genres entièrement différents : la vive comédie du *Barbier*, la puissante tragédie shakespearienne d'*Otello*, le conte de *Cenerentola* et le mélodrame de *la Gazza Ladra.*

Certes, à moins d'avoir perdu la tête, Rossini ne pouvait choisir un pareil moment pour se laisser poignarder.

XV

MOSÈ IN EGITTO

ARMIDA. — LE PREMIER BALLET. — LES GERMES. — LE TRIO DE TÉNORS. — LA PARTITION INTERNÉE. — LA MISE EN SCÈNE. — **ADELAIDA DI BORGOGNA.** — UN OPÉRA PRIS POUR DEUX. — LE CARNAVAL LE PLUS COURT. — **MOSÈ.** — LE COLLABORATEUR. — CINQUANTE ANS D'AMITIÉ. — LA MER ROUGE COMIQUE. — **LA PLAIE DES TÉNÈBRES.** — LE MOTIF PERSISTANT. — L'ACCUSATION MAL FONDÉE. — LA PRIÈRE IMPROVISÉE. — LA SURPRISE. — LE SUCCÈS D'ENTHOUSIASME. — **ADINA O IL CALIFFO DI BAGDAD.** — LE PORTUGAIS AMOUREUX. — **RICCIARDO E ZORAIDE.** — Mlle PISARONI. — LE DÉBUT VU DE DOS. — ORIENTAUX ET ARABESQUES. — LA RÉACTION. — **ERMIONE.** — LE SUCCÈS D'ESTIME. — IL NE FAUT PAS ARRIVER AVANT L'HEURE. — UNE CANTATE.

De retour à Naples, Rossini composa sur un livret du joyeux Schmidt son *Armida*, qui fut représentée à San Carlo pour la saison d'automne de 1817. Isabella Colbrand remplit le rôle d'Armida, Nozzari celui de Rinaldo, et Benedetti celui d'Idraote. Les deux ténors Cicimarra et Bonoldi firent les personnages moins importants de Gernando et de Goffredo.

Armida est un ouvrage à grand spectacle. C'est le seul des opéras

italiens de Rossini où l'on trouve des airs de danse, et, sauf *Otello* et *Mosè,* le seul qui soit divisé en trois actes. L'absence des *divertissements* et la *coupe* en deux grands actes, qu'on remarque dans presque toutes les partitions italiennes du *maëstro*, s'expliquent par l'habitude que l'on avait, en Italie, au temps de sa carrière militante, de placer un ballet quelconque entre les deux grands actes d'un opéra, pour reposer l'attention du public et varier le spectacle. Cette habitude n'est pas entièrement perdue de nos jours. Notre usage d'introduire des *divertissements* de danse dans les grands ouvrages lyriques atteint le même but d'une manière plus rationnelle, lorsque ces *divertissements* sont bien attachés au sujet. Mais cela n'arrive que bien rarement.

Le librettiste Schmidt n'a pas tiré tout le parti possible de l'admirable épisode du poëme du Tasse, où notre Quinault a trouvé le sujet du plus beau poëme d'opéra qu'il y ait au monde, n'en déplaise au trop sévère Nicolas Boileau Despréaux, qui ne tenait pas suffisamment compte, ce nous semble, des inévitables sacrifices imposés à la poésie par la musique.

La partition d'*Armida* présente des morceaux d'une grande beauté, en tête desquels il faut mettre le célèbre duo *Amor possente Nume*, où le sentiment de l'amour heureux est exprimé d'une manière si parfaite, que les femmes, au dire de Stendhal, éprouvèrent quelque embarras à le louer, un jour qu'il avait été admirablement chanté au Casino de Bologne. Le succès de ce duo dans toute l'Italie fut immense. Il faut mentionner ensuite la scène de magie où Armide prépare un philtre dans une chaudière, un chœur de démons, les airs de danse, le bel air *Non soffriro l'offesa*, le trio *In quale aspetto imbelle*, la scène avec chœur *Germano a te richiede,* et le délicieux chœur de femmes *Qui tutto e calma*.

On peut donner une juste idée de la valeur de cette partition en disant que le motif de la scène avec chœur *Germano a te richiede*, repris et développé depuis par Rossini, a fourni l'allegro de l'introduction du premier acte du *Moïse* français, et que celui du chœur

de femmes *Qui tutto e calma,* contient en germe le délicieux chœur de l'offrande des premiers nés du même ouvrage.

La circonstance très-rare de la réunion de plusieurs bons ténors dans la même troupe a permis à Rossini ou lui a imposé la nécessité d'écrire le beau trio *In quale aspetto imbelle* pour trois voix de ténors. Il faut voir et admirer, dans la partition, avec quel art ingénieux, quelle profonde connaissance des ressources vocales, le maître a su dominer la tâche presque insurmontable de donner de l'intérêt et une variété suffisante de coloris à un morceau composé pour trois voix de même espèce. Avec Nozzari, Cicimarra et Bonoldi, tout allait pour le mieux. Mais, comme on n'a plus retrouvé depuis dans aucun théâtre la réunion de trois ténors de cette valeur, l'*Armida* n'a pu sortir de Naples, où elle a, d'ailleurs, obtenu le plus grand succès, grâce à la beauté de la partition, au talent des acteurs, et à la magnificence du spectacle. Barbaja n'avait rien épargné pour rendre les décors, les costumes et la mise en scène d'*Armida* dignes de la musique du *maestro*. Peut-être voulait-il consoler le musicien, qui, ne trouvant pas d'éléments de ce genre au pauvre théâtre Valle, avait dû réduire à une simple petite histoire la féerie de *Cenerentola*.

Après l'*Armida*, Rossini courut à Rome, où il composa l'*Adelaida di Borgogna* sur un livret de Ferretti. Cet ouvrage, dont la partition a été payée au *maestro* 300 scudi, soit environ 1,560 francs, fut interprété au théâtre della Torre Argentina, pendant la saison du carnaval de 1818, par la Manfredini, la Sciarpelletti et le ténor Savino Monelli. Il eut du succès. Une cavatine très-bien chantée par la Manfredini, le duo des deux femmes, et le duo en canon pour le ténor et l'héroïne, furent les morceaux d'*Adelaida*, qui produisirent un grand effet.

C'est par erreur que Zanolini, dans son catalogue, donne *Adelaida di Borgogna* et *Ottone* comme deux ouvrages différents. *Ottone Rè d'Italia* et *Adelaida di Borgogna* sont les deux titres d'un seul et même ouvrage.

Après avoir rempli les conditions de son contrat pour l'*Adelaida*, Rossini revint précipitamment de Rome à Naples, où il devait composer l'*Oratorio* pour la saison du carême. Les jours étaient comptés ; le carnaval de 1818 fut le plus court possible, car la fête des Pâques tomba cette année le 22 mars. Elle ne peut pas tomber plus tôt d'après les règles du calendrier religieux. Le carnaval finit le mardi 3 février; il fallait donc que le mercredi 4 février, le nouvel oratorio fût composé, étudié, répété, monté, prêt, en un mot, à être joué.

C'est dans ces dures conditions de temps que Rossini fut obligé d'écrire son sublime *Mosè in Egitto* sur un livret de Tottola. Pour la première fois de sa vie, il dut se faire aider. M. Carafa, l'auteur de *Gabrielle de Vergy*, composa pour le *Mosè* quelques récitatifs et l'air *A rispettar mi*, du rôle de Faraone. Cet air ne figure pas dans la partition du *Mosè* que nous avons sous les yeux. L'amitié des deux compositeurs date du premier séjour de Rossini à Naples. Aujourd'hui, après cinquante ans, ou peu s'en faut, elle est aussi vive que dans les premiers temps de leur belle jeunesse. Ce fait est bon à noter. Il montre assez bien, ce nous semble, le compte qu'il faut tenir des propos répandus par la sottise ou la malveillance au sujet du caractère de l'auteur d'*Otello* et de celui de *Masaniello*.

Mosè in Egitto fut interprété d'une manière admirable au théâtre San Carlo par Isabella Colbrand, chargée du rôle d'Elcia, par Nozzari, qui faisait celui d'Osiride, par Matteo Porto, le *Jeune Fleuve* de *Teti e Peleo*, qui fut superbe dans le rôle de Pharaon, et par Benedetti, qui, pour représenter dignement Moïse, s'était costumé d'après un dessin de la célèbre statue de Michel-Ange.

Les deux premiers actes furent l'objet de l'admiration la plus enthousiaste. Les Napolitains ne pouvaient se lasser d'entendre et d'applaudir une œuvre à la fois si profonde et si lumineuse, où les richesses de l'harmonie et de l'instrumentation sont partout prodiguées, comme l'exigeaient la grandeur et la couleur du sujet, mais prodiguées sans jamais nuire aux voix et au chant.

La ridicule mise en scène du passage de la mer Rouge compromit

le succès du troisième acte. Du parterre, on voyait cette mer élevée de six pieds au-dessus de son rivage ; des loges, on apercevait les petits lazzaroni chargés de faire bondir les vagues et d'opérer le miracle de la séparation des eaux ; et le public de rire à gorge déployée, ce qui n'est pas précisément le résultat qu'on se promet lorsqu'on écrit des oratorios.

La superbe scène de la Plaie des Ténèbres est traitée comme un morceau de symphonie, mais avec les modifications que réclament les conditions vocales et théâtrales. Un motif proposé par les violoncelles et repris tour à tour dans différents tons par les autres instruments, y revient sans cesse pour exprimer la fatale monotonie de la situation des Égyptiens privés de la lumière.

Rossini, selon les Napolitains, n'était pas capable d'écrire un morceau d'ensemble de cette force ; il l'avait pris à un compositeur allemand, que quelques-uns d'entre eux avaient la bonté de nommer. Dès qu'on put se procurer une copie de la scène des Ténèbres, on s'empressa de l'envoyer à ce compositeur avec une lettre explicative. L'honnête artiste répondit que le morceau n'était pas de lui, et que de sa vie il n'avait rien composé d'aussi beau. Nous l'en croyons sur parole.

Pendant tout le carême de 1818, *Mosè* fut représenté avec la ridicule mer Rouge du troisième acte. C'est très-probablement pour la reprise de cet ouvrage, donnée pendant le carême de l'année 1819, — les oratorios étaient consacrés par destination aux saisons de carême, — que fut composée l'admirable prière, dont le moindre mérite, à coup sûr, est de rendre invisible le mouvement grotesque de la séparation des eaux; nous disons : très-probablement, car, faute de collections de journaux italiens, et de certains documents positifs, il nous est impossible de donner cette date avec une absolue certitude. Ce qui est hors de doute, c'est qu'au moment où M. Carafa a quitté Naples, le 8 septembre 1818, la prière de *Mosè* n'était pas encore composée, et que les représentations de cet oratorio étaient suspendues jusqu'au carême suivant.

Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que cette admirable prière ait été composée en dix minutes, comme le prétend Stendhal. Quelques instants de plus ou de moins ne font rien à l'affaire; il ne s'agit pas ici de régler une pendule; mais nous pouvons dire en toute assurance que cette page immortelle a été improvisée, vers et musique, à la suite d'une conversation où les auteurs avaient cherché le meilleur moyen d'éviter l'effet ridicule de la mer Rouge de Barbaja ; le poëte a gribouillé son premier couplet, et Rossini, pendant que Tottola cherchait le reste, a fait sa musique dans le temps qu'il faut pour en écrire les notes. Est-ce dix minutes? nous ne savons! Ce dont nous sommes sûr, c'est que cette inspiration sublime est tombée de l'imagination du compositeur à l'instant même où elle lui était nécessaire, comme un fruit mûr tombe de l'arbre quand on le secoue.

Lorsqu'elle fut exécutée pour la première fois, le public ignorait l'existence de cette prière; il s'apprêtait à rire, selon son habitude, du pitoyable décor de la mer Rouge. Il eut, dans toute son étendue, le plaisir de la surprise; et quelle surprise! nous n'essayerons pas d'en d'écrire les effets; l'enthousiasme fut poussé jusqu'au délire.

Les principaux morceaux du *Mosè* ont pris place dans le *Moïse* français; nous aurons l'occasion toute naturelle d'en parler lorsque nous arriverons à ce dernier ouvrage.

Après le sublime oratorio, Rossini écrivit *Adina o il Califfo di Bagdad* à la demande d'un seigneur portugais, qui lui fournit le livret et voulut lui payer d'avance les cent louis, prix convenu de son travail. Le compositeur ne voulut rien accepter avant d'avoir achevé la partition de cet ouvrage semi-seria en un acte, qui contient six ou sept morceaux. *Adina* a été jouée en 1818 au théâtre San Carlos de Lisbonne.

On a supposé que le seigneur portugais était amoureux d'une cantatrice, et qu'il avait voulu lui offrir le cadeau très-précieux d'un rôle écrit expressément pour elle par le célèbre compositeur. Nous n'avons aucun moyen de vérifier la réalité de cette supposition.

Ricciardo e Zoraïde, opéra seria, fut représenté à Naples, au théâtre de San Carlo, pendant la saison de l'automne de 1818.

Le livret de cet ouvrage, dont le sujet est emprunté au poëme de Ricciardetto, est du marquis de Berio. *Ricciardo e Zoraïde* fut interprété par Isabella Colbrand, Mlle Pisaroni, Nozzari, Davide et Cicimarra.

C'était la première fois que Rossini écrivait pour Benedetta Rosamunda Pisaroni. Cette cantatrice, formée par les leçons du sopraniste Moschini et les conseils de Marchesi, d'après les admirables principes de l'ancienne école italienne, faisait oublier, à force de talent, les défauts de quelques notes de sa voix de contralto et la prodigieuse laideur de sa personne. Lorsqu'elle fit son premier début à Paris, en mai 1827, dans le role d'Arsace de *Semiramide*, elle dut, pour assurer son succès, dire la première phrase de son rôle le dos tourné au public. De cette nécessité terrible, la grande artiste avait tiré une excellente intention dramatique. Arsace contemplait les lieux augustes où il retrouvait enfin, après une longue absence, les dieux de sa patrie. En voyant la manière admirable dont Rossini a fait valoir, dans les rôles écrits pour Mlle Pisaroni, le noble et rare talent de cette artiste, on peut réduire à leur juste valeur les reproches qu'adressaient incessamment les Napolitains au *maestro* : ils l'accusaient de tout sacrifier aux prétentions d'Isabella Colbrand.

Ricciardo obtint un grand succès. Le duo des deux femmes, le trio et la cavatine de Davide furent plus particulièrement applaudis. Mais le coup d'éclat fut au duo des deux ténors : pour profiter de l'occasion si rare de faire chanter ensemble deux ténors de la valeur de Nozzari et de Davide, Rossini s'était en quelque sorte surpassé.

Dans *Ricciardo*, le compositeur prodigue les ornements du chant, plus que dans toutes ses précédentes partitions. C'est comme une préface de *Semiramide*. En donnant de la sorte à ses cantilènes l'équivalent du luxe oriental, Rossini produit la couleur locale nécessaire à quelques-unes de ses pièces; l'abondance et la surabondance des richesses du style fleuri sont la vérité pure et simple

dans la bouche de gens de cette race qui a donné son nom aux arabesques. · En doutez-vous? lisez le très-intéressant ouvrage de M. Salvator Daniel sur la musique arabe (1); lorsque vous l'aurez lu, vos doutes seront dissipés!

Mais, le style orné ne saurait répondre à tout; il n'est et ne peut être qu'un dialecte particulier de la langue universelle des sons et des rhythmes. Pour produire tout son effet, il lui faut des interprètes et des auditeurs capables d'exprimer et de ressentir tout son charme, de pénétrer toutes ses finesses. Il est, par conséquent, propre à certaines races et à certains pays. Rossini sait tout cela mieux que personne, et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il le sait. Il y a quarante-cinq ans, dans cette ville de Naples enivrée de ses ouvrages, où les embellissements de la vocalisation tiennent une si large place, il osa planter, le premier, le drapeau de la réaction; sur un livret de Tottola, dont le sujet est emprunté à la tragédie d'*Andromaque*, il écrivit son *Ermione*, dans un système de déclamation lyrique qui se rapproche souvent de celui de l'école de Gluck.

Ermione fut représentée au théâtre San Carlo, pendant la saison du carême de 1819; elle eut pour interprètes Isabella Colbrand, M[lle] Pisaroni, Nozzari, Davide et Benedetti.

Cet ouvrage n'eut qu'un succès d'estime. Un très-bel air écrit pour donner à Davide l'occasion de briller dans le genre où il excellait, et de se reposer un peu des fatigues de la déclamation lyrique, est le seul morceau d'*Ermione* qui soit resté au répertoire des chanteurs. On l'intercale parfois dans *Cenerentola*.

La réaction contre le style orné, qui valut à l'*Ermione* de Rossini un demi-succès, c'est-à-dire une demi-chute, fit plus tard la fortune des opéras de Bellini : il ne faut jamais arriver avant l'heure.

Rossini composa la cantate intitulée *Parthénope*, qui fut exécutée au théâtre San Carlo, par Isabella Colbrand seule, le samedi 20 fé-

(1) *La Musique arabe, ses rapports avec la Musique grecque et le Chant grégorien.* Une brochure in-8°, 1863. Paris, Challamel aîné, libraire, 30, rue des Boulangers. Alger, Bastide, libraire-éditeur.

vrier 1819, pour la fête donnée à l'occasion du rétablissement de la santé du roi de Naples. *Parthénope* contient une cavatine et un air de danse en forme de thème varié.

Cette composition n'a pas beaucoup d'importance. Rossini l'écrivit sans aucune vue d'intérêt, et simplement pour obliger Barbaja.

XVI

LA DONNA DEL LAGO

LE **CENTONE** — **EDUARDO E CRISTINA** — LE NÉGOCIANT NAPOLITAIN — SAGESSE DES VÉNITIENS — LA CANTATE POUR LA VISITE DE L'EMPEREUR D'AUTRICHE AU ROI DES DEUX-SICILES — LES INSTRUMENTS A VENT — ROSSINI ET WALTER SCOTT — **LA DONNA DEL LAGO** — L'INSPIRATION DANS LA COMBINAISON — LA NOTE FAUSSE — LA CABALE — LES SIFFLETS — LE GALOP DES CANNES — LE SCANDALE — LE PUBLIC VAINCU PAR LA COLBRAND — L'INTIMATION — LE COUP DE POING ET LA VOITURE — LA JUSTICE TARDIVE — **BIANCA E FALIERO** — LA CAMPORESI — CAROLINA BASSI — LE QUATUOR — LE PUBLIC INSATIABLE.

L'*impresario* du théâtre de San Benedetto, à Venise, voulait absolument avoir une partition de Rossini. C'était un noble personnage, qui s'était fait directeur de théâtre pour donner à une nièce de sa maîtresse l'occasion de produire, dans des conditions favorables, son talent de cantatrice. Le compositeur, sollicité d'écrire cette partition, répondit que ses devoirs ne lui permettaient de s'absenter de Naples que pour très-peu de temps. Nouvelles instances de l'*impresario* de Venise. Pour ne pas désobliger cet *impresario*, Rossini promit d'aller passer quelques jours dans sa ville; mais il

ne put prendre l'engagement de composer un ouvrage entièrement nouveau dans ces quelques jours. Cela lui eût été matériellement impossible. Quelque inspiré que l'on soit, encore faut-il le temps d'écrire les notes : or, il y a un nombre énorme de notes dans une partition de grand opéra.

Il fut donc expressément convenu des deux côtés que l'ouvrage demandé serait, en partie, formé de morceaux pris dans les derniers opéras de Rossini inconnus à Venise, et choisis le mieux possible pour répondre aux situations du nouveau livret, et, en partie, de morceaux et de récitatifs spécialement composés sur les paroles de ce livret. Un ouvrage de cette espèce se nomme *centone* en italien.

Ce *centone* fut représenté au théâtre de San Benedetto, à l'ouverture de la saison du printemps de 1819, sous le titre d'*Eduardo e Cristina;* le livret est de Rossi. Le maestro reçut pour son travail et ses frais de voyage seize cents francs environ.

Les interprètes d'*Eduardo e Cristina* furent la Morandi, la Cortesi, Eliodoro et Luciano Bianchi.

Stendhal fait par ouï-dire un récit bien piquant de la première représentation d'*Eduardo e Cristina.* « L'opéra commence, dit-il, il est applaudi avec transport ; par malheur, il y avait au parterre un négociant napolitain qui chantait le motif de tous les morceaux avant les acteurs. Grand étonnement des voisins ; on lui demande où il a entendu la musique nouvelle. « Eh ! ce qu'on vous joue, leur dit » le négociant, c'est *Ricciardo e Zoraïde* et *Ermione*, que nous avons » applaudis à Naples il y a six mois ; je me demande seulement » pourquoi vous avez changé le titre. » Dans l'entr'acte et pendant le ballet, cette nouvelle fatale se répandit bien vite au café... A Milan, la vanité nationale eût été furibonde ; à Venise on se mit à rire. »

Jusque-là, le récit de Stendhal n'a rien que de très-vraisemblable : *l'impresario* avait sans doute négligé de prévenir le public de la nature de l'ouvrage, afin de lui laisser croire que le *centone* était

un opéra nouveau d'un bout à l'autre. Ses pareils bien souvent font de semblables tours. Mais nous sommes en mesure d'affirmer que Stendhal a été trompé par des renseignements pris à de mauvaises sources, lorsqu'il conte la prétendue scène que l'*impresario* aurait faite à Rossini pour lui reprocher d'avoir manqué à son contrat en lui donnant du vieux pour du neuf. Cette scène n'a pas eu et ne pouvait pas avoir lieu. Encore une fois, le compositeur avait prévenu l'entrepreneur que le temps lui manquait pour faire autre chose qu'un *centone*, et c'est sur cette base que le traité avait été conclu.

Les Vénitiens eurent le bon esprit d'admirer et d'applaudir les belles choses qu'on leur fit entendre dans *Eduardo e Cristina,* sans attacher une importance démesurée à la question du lieu de leur naissance. En 1822, ce *centone* fut exécuté à Turin, avec Mme Pasta dans le principal rôle, et y obtint un très-grand succès.

De retour à Naples, Rossini composa une cantate pour la représentation de gala donnée au théâtre de San Carlo le dimanche 9 mai 1819, à l'occasion de la visite que l'empereur d'Autriche fit au roi des Deux-Siciles dans sa capitale. Cette cantate, qui fut interprétée par Isabella Colbrand, Davide et Rubini, est accompagnée par les seuls instruments à vent.

Les œuvres de Walter Scott commençaient alors à jouir dans toute l'Europe de la plus grande et de la mieux méritée des vogues; le *paresseux*, l'*indifférent* Rossini, qui, malgré ses énormes travaux, a toujours su trouver le temps et la force de suivre avec beaucoup d'attention le mouvement de la littérature et des autres arts, avait lu tout ce qu'il avait pu se procurer en Italie des œuvres de l'illustre baronnet. Il s'éprit de l'Écosse, que l'auteur de Waverley, par le plus ingénieux mélange d'éléments empruntés à l'histoire, aux chroniques, aux légendes, à la description, à l'action, à la fiction, révélait à ses lecteurs émerveillés.

De là au désir de peindre l'Écosse en musique il n'y a pas loin. Mais il ne fallait pas à Rossini l'Écosse un peu trop réelle de *Rob*

Roy; il ne lui fallait pas non plus celle trop enveloppée de nuages des poésies attribuées à Ossian : le poëme de *la Dame du Lac* de Walter Scott attira son choix, et aussitôt le librettiste Tottola se mit en besogne.

La première représentation de *la Donna del Lago* fut donnée le lundi 4 octobre 1819 au théâtre de San Carlo. Les interprètes de cet ouvrage admirable furent Isabella Colbrand, M[lle] Pisaroni, Nozzari, Davide et Benedetti.

Il n'y a pas dans le répertoire de Rossini, et par conséquent dans l'art musical tout entier, de merveille qu'on puisse équitablement placer au-dessus du premier acte de *la Donna del Lago.* Là tout est de génie; que peut-on placer, en effet, au-dessus de la scène du lac *O matutini albori*, où la vérité poétique du paysage tranquille peint par des sons n'est égalée que par l'expression de la tendresse mélancolique de l'héroïne? au-dessus de l'air superbe et si pathétique *O quante lagrime*, avec ses syncopes qui sont comme des sanglots, du chœur si frais et si caractéristique d'*Inibaca Donzella*, et du tout-puissant final ?

Dans ce final, Rossini a prouvé, d'une manière prodigieuse, que les combinaisons les plus ardues ne sont pas faites pour refroidir un seul instant son inépuisable inspiration. Tout, en effet, est calculé dans un pareil morceau, puisque des motifs de différents caractères doivent, à un moment donné, se confondre en se faisant entendre simultanément. Eh bien! l'effort de calcul que suppose une pareille combinaison n'apparaît même pas. La marche des montagnards allant à la bataille au son des trompettes, considérée en elle-même, est une des trouvailles les plus franches, les plus caractéristiques, les plus colorées que l'on connaisse. L'ardeur belliqueuse et sauvage de ces guerriers y est peinte en traits de flamme. Le premier motif qui vient surmonter cette marche dans la cavatine *la mia spada* est d'un irrésistible élan et d'une allure aussi naturelle que s'il eût été conçu en pleine liberté d'inspiration, sans nul souci des combinaisons et des amalgames. Quant au chant

des Bardes, c'est le sublime poussé à sa plus haute puissance. Quel souffle, quelle grandeur, quelle force surhumaine vivifient cette page immortelle ! N'essayons pas de le dire, nous n'y parviendrions pas ! Eh bien ! toutes ces choses, qui, prises séparément, portent, chacune en son genre, la marque de la plus libre, de la plus heureuse inspiration, finissent par se mêler, et en se mêlant produisent un effet à la fois musical et dramatique, ou, si l'on veut, épique, d'un mouvement, d'une sonorité, d'une chaleur, d'une vérité, d'une clarté que nous renonçons à exprimer avec des mots. Certes, un tel effort de génie est digne de toute admiration. Rossini n'obtint même pas, à la première représentation de *la Donna del Lago*, l'attention silencieuse du public pour son œuvre, les plus simples égards pour sa personne. Les Napolitains, par des raisons politiques, détestaient Barbaja, sans lequel leur beau théâtre de San Carlo, dont ils sont si fiers, n'aurait peut-être pas été rebâti après l'incendie de 1816. Le roi protégeait l'*impresario*, cela leur suffisait, et leur haine rejaillissait naturellement sur la prima donna et sur le compositeur de Barbaja. Ne pouvant accuser Rossini de manquer de génie, ils l'accusaient de tout sacrifier, pièces, rôles et artistes, aux exigences de la Colbrand. Ne pouvant accuser cette cantatrice de manquer de talent, ils exagéraient de la façon la plus malveillante, dans leurs critiques, les effets inévitables d'une longue et très-active carrière sur la voix de la prima donna. Nous montrerons plus tard, en citant l'opinion du très-compétent Carpani sur la Colbrand, qu'il entendit chanter à Vienne dans *Zelmira,* en 1822, combien ces critiques, dont Stendhal s'est fait l'écho, étaient exagérées et malveillantes.

Le moment, d'ailleurs, était bien mal choisi pour accuser le compositeur de tout sacrifier à la Colbrand. Il venait d'écrire pour Mlle Pisaroni, dans *la Donna del Lago*, le beau rôle qui fit définitivement passer cette artiste au premier rang des cantatrices (1). Mais

(1) Ce n'est pas le seul service que Mlle Pisaroni ait reçu de Rossini. En 1814, le compositeur la trouva à Gênes, où il avait été appelé par le noble entrepreneur Brignoli pour

le public de Naples, comme celui de Rome à la première représentation du *Barbier*, était résolu à condamner sans entendre. *La Donna del Lago* fut donnée un soir de gala; la cour n'assistait pas à la représentation; le public se trouvait donc libre de tout frein. Il sut bien le faire voir. Pour comble de malheur, les officiers, qui, en loyaux sujets, avaient bu plus que de raison à la santé de leur monarque, occupaient, par privilége, les cinq premières banquettes du parterre, où ils se faisaient remarquer par l'abandon de leurs manières, l'aimable désinvolture de leur attitude et la stridente sonorité de leurs propos.

Une note formidable, attaquée un peu au-dessous du ton par Nozzari, qui, du fond de l'immense théâtre, n'entendait pas l'orchestre, fut le point de départ des scènes les plus scandaleuses. On siffla, on hua, on interpella les artistes et le compositeur pendant presque toute la soirée. A l'incomparable final du premier acte, un jeune officier trouva de bon goût de battre avec sa canne le rhythme du galop du cheval, pendant que les montagnards, précédés de trompettes, défilaient sur le théâtre; et les quinze cents spectateurs du parterre se mirent avec enthousiasme à imiter le jeune officier. Quel accompagnement pour cette immortelle page! Au moment où son œuvre était traitée d'une manière aussi monstrueusement indigne, le compositeur, selon Stendhal, se serait évanoui. Certes, on pourrait s'évanouir à moins sans être taxé de faiblesse. Rossini, cependant, consulté plusieurs fois au sujet de cet évanouissement, le nie de la façon la plus complète.

Le scandale continua sous diverses formes jusque vers la fin du second et dernier acte. Alors, ces gens qui n'avaient voulu écouter ni la scène du Lac, ni l'air du contralto, ni le chant des Bardes, lesquels font du premier acte un merveilleux chef-d'œuvre, ni le beau trio

surveiller les répétitions de *Tancredi*. Elle tenait alors l'emploi de soprano. Le rôle d'Aménaïde et celui de Matilda di Shabran sont les deux plus hauts que Rossini ait écrits. Désolé des efforts qu'il voyait faire à Mlle Pisaroni pour atteindre les notes aiguës de celui d'Aménaïde, il baissa tout ce qu'il put, et engagea énergiquement la cantatrice à prendre l'emploi de contralto après quelques mois d'un repos nécessaire pour remettre sa voix à sa véritable place. Mlle Pisaroni a suivi cet excellent conseil, auquel elle doit sa réputation et sa fortune.

du second, *Alla ragiona*, ni l'air du contralto *Ah si pera!* se mirent à écouter de toutes leurs oreilles le rondo final, que cette Colbrand si détestée chanta d'une manière admirable. Les Napolitains vaincus se livrèrent alors aux accès de la plus grande admiration. Dans leur délire, oubliant les traitements indignes dont ils avaient accablé Rossini depuis le commencement de la soirée, ils eurent la bonté naïve de le demander et d'exiger qu'il parût sur la scène pour recevoir en personne les témoignages de l'enthousiasme général.

Vers la fin de cette soirée si cruelle pour lui, le *maestro*, dès qu'il eut accompli sa tâche d'accompagnateur, alla se réfugier dans la loge de la Colbrand. Il devait partir de suite pour Rome et pour Milan. Un engagement l'appelait dans cette dernière ville. Une voiture toute prête l'attendait à la porte du théâtre. Pendant qu'il félicitait la cantatrice de la manière dont elle avait chanté son rondo, et qu'il lui faisait ses adieux, le seigneur Gioja, secrétaire du surintendant, fit irruption dans la loge avec des manières pleines d'autorité, et d'un ton de maître, il lui intima l'ordre de comparaître sur la scène, où l'appelaient les clameurs enthousiastes du public. Exaspéré de tout ce qu'il avait subi pendant cette orageuse représentation, Rossini répondit à l'ordre si militairement transmis par le seigneur Gioja, en donnant à ce superbe fonctionnaire un coup de poing qui le fit pirouetter sur ses talons; puis, sans attendre les explications ultérieures, il sortit du théâtre, se jeta dans sa voiture, et fouette cocher!

Le public en fut pour ses frais de rappel, et le seigneur Gioja pour son coup de poing.

Stendhal dit, au sujet du voyage que fit Rossini, à l'issue de la première représentation de *la Donna del Lago* : « Quinze jours après, nous sûmes qu'en arrivant à Milan, et sur toute la route, il avait répandu la nouvelle que *la Donna del Lago* était allée aux nues. » Nous ne savons de qui Stendhal et ses amis ont appris ce fait; ce dont nous sommes sûr, parce que nous le tenons de témoins dignes de toute croyance, c'est qu'en arrivant à Rome, le compositeur, ques-

tionné par ses nombreuses connaissances sur le destin de son nouvel ouvrage, leur répondit sans détour : « Vous devez l'avoir entendu siffler d'ici. »

La seconde représentation de *la Donna del Lago*, donnée le 5 octobre, fut totalement différente de celle de la veille. Le public, privé du régal si délicat de torturer un homme de génie, placé là sur la sellette pour supporter ses iniquités et subir ses outrages, consentit à écouter enfin l'œuvre nouvelle. On avait diminué de moitié le nombre des trompettes qui sonnaient sur le théâtre pendant la marche des montagnards. L'opéra tout entier fut applaudi avec les transports du plus chaleureux enthousiasme.

« Au moins, disaient les amis de Stendhal, si le pauvre Rossini pouvait savoir son succès en route, il serait consolé! quel triste voyage il va faire! »

A Milan, le *maestro* écrivit *Bianca e Faliero,* opéra séria dont le livret est de Romani. Cet ouvrage fut payé 2,500 francs environ à Rossini. Il eut pour interprètes la signora Violante Camporesi, qui avait une belle voix de soprano et un talent remarquable de cantatrice; Carolina Bassi, mezzo-soprano, qui a épousé depuis le comte Manna — la comtesse Manna est morte en 1863; — le ténor Claudio Bonoldi et le basso Alessandro de' Angelis.

La première représentation de *Bianca e Faliero* fut donnée au théâtre de la Scala, pour l'ouverture de la saison du carnaval de 1820. Carolina Bassi produisit beaucoup d'effet dans le rôle de Faliero, et Violante Camporesi eut de très-beaux moments dans celui de Bianca, notamment à l'air dit de *la Guirlande.* Le grand duo des deux femmes fut chaleureusement applaudi. Quant à l'immortel quatuor, il produisit une longue explosion d'admiration. Cette page incomparable enflamma les Milanais d'un tel enthousiasme, que pendant six mois de suite, ils l'entendirent deux fois par soir au même théâtre, dans l'opéra de Rossini et dans un ballet où elle avait été intercalée, sans jamais s'en montrer fatigués.

Le reste de l'ouvrage n'eut pas le même succès, parce que les

Milanais y trouvèrent des réminiscences des opéras antérieurs de Rossini, et qu'ils n'en prirent pas gaiement leur parti, comme avaient fait les Vénitiens au sujet d'*Eduardo e Cristina.*

Le quatuor et le duo des deux femmes de *Bianca e Faliero* ont été, depuis, intercalés dans le second acte de *la Donna del Lago,* pour renforcer cet acte, auquel la nature du sujet n'a malheureusement pas permis de donner autant d'importance qu'au premier. C'est à Paris et par les soins de l'auteur lui-même, que ces intercalations ont été faites.

De Milan, Rossini dut retourner en toute hâte à Naples, où il avait à composer *Maometto secondo* pour la même saison du carnaval de 1820.

XVII

FIN DE LA CARRIÈRE NAPOLITAINE

MAOMETTO SECONDO — NOUVEAU TRIOMPHE DE FILIPPO GALLI — LE LIBRETTISTE **JETTATORE** — LA PARTITION ET LES CORNES PRÉSERVATIVES — LA RÉVOLUTION NAPOLITAINE — LA GARDE NATIONALE — LES MOUSTACHES — PRODIGES DE VITESSE — **MATILDA DI SHABRAN** — LA LIPPARINI ET LE ROLE HAUT — LES BONS SOUVENIRS — L'ESTHÉTIQUE ET LES COUPS DE BATON — L'AMITIÉ, LES COTELETTES ET LE VIN D'ORVIETO — PAGANINI CHEF D'ORCHESTRE — **ZELMIRA** — LA REPRÉSENTATION A BÉNÉFICE — **LA RICONOSCENZA** — LE MARIAGE — L'ARRIVÉE A VIENNE — L'ACCUEIL ENTHOUSIASTE — LES JOURNAUX ALLEMANDS — LA LETTRE DE CARPANI — ENTREVUE DE ROSSINI ET DE BEETHOVEN.

Le Maometto Secondo a dû être composé très-vite, car il a été représenté pour la première fois à Naples, au théâtre de San Carlo, pendant la saison du carnaval de 1820, que Rossini avait inaugurée à Milan avec *Bianca e Faliero.*

Filippo Galli fut admirable dans le rôle de Maometto; il y produisit le plus grand effet. L'air : *Sorgete!* lui valut surtout une ample moisson d'applaudissements et de rappels; les autres rôles de l'ouvrage furent tenus par Isabella Colbrand, Mlle Chaumel, la

future épouse de Rubini, qui obtint beaucoup de succès en chantant son air, Nozzari, Cicimarra et Benedetti. Presque tous les morceaux du *Maometto Secondo* figurent dans la partition du *Siége de Corinthe*, qui est la traduction et l'amplification de l'ouvrage italien. Nous aurons l'occasion de parler de cette musique puissante et grandiose lorsque nous aurons atteint dans ce récit la date de la première représentation du *Siége de Corinthe* à notre théâtre du grand Opéra.

Le livret du *Maometto Secondo* est du duc de Ventignano ; ce noble personnage jouissait à Naples de deux réputations, l'une fort avantageuse, l'autre fort désagréable. Le succès de certaines tragédies de sa composition le faisait reconnaître pour un bon poëte ; certaines catastrophes arrivées en sa présence le faisaient passer pour un *jettatore* de la première catégorie, c'est-à-dire de la plus redoutable espèce.

Les hommes dont le caractère est le plus fortement trempé ne réussissent pas toujours à se préserver des superstitions et des préjugés de leur entourage. S'il est au monde un être qui, par son bon sens inexorable, son esprit railleur, son incrédulité pour les choses peu prouvées, dût échapper aux terreurs de la *jettatura*, c'est assurément Rossini. Eh bien ! quelques années de séjour à Naples, où la crainte du mauvais œil a été inventée et perfectionnée, l'avaient rendu tout aussi superstitieux, sur ce point, que le plus trembleur des Napolitains. Il fallut l'intervention très-active de Barbaja pour le contraindre à composer de la musique sur les vers de l'infortuné duc de Ventignano; et cette musique, il l'écrivit, de la première à la dernière note, en faisant de la main gauche, sur le bord de sa table, les cornes bienfaisantes qui ont le privilége de conjurer les mauvais sorts.

Toutes les connaissances qu'avait alors Rossini dans la belle Parthénope — elles étaient fort nombreuses, on en peut être sûr, — voulurent voir travailler dans son attitude préservative le *maestro*, qui reçut paisiblement la longue procession des curieux, tout

en écrivant sans relâche de la main droite et en faisant les cornes de la gauche. Il ne donnait de répit à cette dernière main qu'au moment où il composait les ritournelles et les autres passages de musique purement instrumentale, dont la poésie du prétendu *jettatore* était nécessairement absente. A quels excès peut pousser la crainte de la *jettautra*, et comme la faiblesse humaine sait trouver sa place, même dans les plus grandes choses! Qui pourrait se douter, en écoutant *Maometto*, que cette partition, où le sentiment antique et chrétien, se heurtant à l'héroïsme sauvage des musulmans, produit l'un des plus beaux contrastes de la musique dramatique élevée à sa plus haute puissance, qui pourrait se douter que cette partition ait été composée par un trembleur faisant les cornes pour conjurer les effets du mauvais œil?

A la suite d'une révolution qui éclata en juillet 1820, le roi de Naples dut quitter sa capitale. On trouve dans les catalogues la mention d'un chant populaire que Rossini aurait composé pendant la durée de cette révolution. Il s'agit probablement de quelque motif d'un de ses anciens ouvrages, auquel on aura jugé convenable d'adapter des paroles de circonstance, car il n'a pas écrit une note à Naples jusqu'à la fin de 1821. Sa seule occupation pendant les troubles, son grand souci, fut le soin d'échapper au recrutement de la garde nationale; il employa pour atteindre ce but toutes les ressources de son intelligence, toute les forces de son imagination. A la prière du général Pépé, il finit cependant par consentir à ne pas donner le mauvais exemple. Il laissa pousser ses moustaches et revêtit deux ou trois fois l'uniforme; mais l'inutilité de ses efforts pour se donner l'air martial et son défaut complet de vocation le firent réformer par ses chefs au bout de neuf jours.

Sa présence en armes, d'ailleurs, aurait-elle fait triompher l'insurrection napolitaine à l'affaire d'Entrendoc, qui rouvrit au roi des Deux-Siciles la route de sa capitale? Il est permis d'en douter! Les forces mal aguerries de l'insurrection, terrifiées par la grande réputation militaire des Autrichiens, furent saisies d'une terreur pa-

nique en présence du corps commandé par le général d'Aspre; ce fut un sauve-qui-peut si complet, que l'infanterie fit sa rentrée à Naples quatre heures avant la cavalerie, à la plus grande gloire des chemins de traverse et du pas accéléré. Assurément la vue des moustaches de Rossini n'aurait pas été suffisante pour arrêter les troupes autrichiennes dans leur marche.

Les événements politiques et militaires furent très-nuisibles aux théâtres de Barbaja, on le devine. Il ne s'y fit rien d'important à dater du *Maometto*. On peut même considérer cet ouvrage comme marquant la fin de la carrière napolitaine de Rossini, car *Zelmira*, quoique faite à Naples, était destinée à Vienne.

Rossini n'eut plus rien à composer jusque vers la fin de 1820, où il fut appelé à Rome par le banquier Torlonia, qui, ayant acheté le théâtre Tordinone, voulut, après l'avoir fait réparer et orner de fond en comble, l'inaugurer sous le nom de théâtre Apollo, par un ouvrage nouveau de l'illustre maître.

Cet ouvrage est *Matilda di Shabran*, dont Ferretti a écrit le livret. La partition fut payée cinq cents écus romains, soit environ 2,600 francs.

Matilda di Shabran fut donnée au théâtre Apollo pendant la saison du carnaval de 1821. Elle eut pour interprètes la Lipparini, dont la voix de soprano montait très-facilement, ce qui obligea le compositeur à écrire son rôle très-haut; la Parlamagni, mezzo-soprano; le ténor Fusconi; le baryton Fioravanti, fils du célèbre compositeur de ce nom; cet artiste fut chargé du rôle du docteur; Ambrosi remplit celui du Geôlier, Parlamagni celui du Poëte, et Moncada fit un personnage secondaire.

Obligé d'écrire pour cette troupe, où les artistes de premier ordre n'étaient pas en majorité, le compositeur se rabattit le plus possible sur les morceaux d'ensemble, qui abondent en effet dans *Matilda di Shabran*. Cette mélodieuse partition ne mérite pas d'être classée au rang des chefs-d'œuvre de Rossini. Elle est toujours plus brillante que dramatique, sur un sujet qui la voulait

très-dramatique dans certains morceaux; mais avec les interprètes mis à sa disposition par l'*impresario* Torlonia, le compositeur ne pouvait guère traiter sa musique autrement qu'il ne l'a traitée. Telle qu'elle est, *Matilda di Shabran* a produit encore beaucoup d'effet, il y a dix ans, au Théâtre Italien de Paris, interprétée par la tant regrettable Mme Bosio, Mme Borghi-Mamo, l'habile ténor Lucchesi, et l'excellent *basso cantante* Gassier.

Mais revenons à Rome : *Matilda di Shabran* y fut en définitive fort goûtée et y a laissé de si doux souvenirs, qu'à une reprise donnée en 1860, pour Mme Gassier, l'une des rares cantatrices de notre temps qui aient gardé dans toute leur pureté les belles traditions du style orné, des vieillards enfermés dans leur intérieur depuis l'époque où florissait l'art du beau chant, — ce n'est pas hier, — se sont fait transporter au théâtre pour entendre encore quelques fois, avant de mourir, cette partition dont les brillantes cantilènes les avaient ravis au temps heureux de leur jeunesse. Le soir de la première apparition de *Matilda*, il y eut lutte au théâtre Apollo entre les Rossinistes et les derniers survivants du parti de l'ancienne musique; les sifflets répondaient aux applaudissements, les applaudissements aux sifflets; la question d'esthétique fut vidée dans la rue, à grands coups de bâton, après la fin du spectacle, et la victoire demeura aux Rossinistes.

Par qui fut dirigé l'orchestre aux trois premières représentations de *Matilda di Shabran?* Il fut dirigé par l'illustre, le prodigieux violoniste Paganini en personne! Voici comment la chose advint : Rossini, à Rome, prenait régulièrement à deux heures du matin un petit repas dont les côtelettes et le vin d'Orvieto faisaient les principaux frais; Paganini, qui aimait beaucoup le *maestro*, et qui n'éprouvait pas la moindre antipathie pour les côtelettes et le vin d'Orvieto, profitait de la commodité de l'heure pour venir, en passant, donner une poignée de main bien cordiale à son ami; celui-ci, touché du procédé du grand virtuose et de la ponctuelle exactitude de ses visites, ne manquait jamais de l'inviter à souper sans façon;

et Paganini acceptait non moins sans façon. Une fois, il trouva Rossini fort contrarié. Bosso, le chef d'orchestre du théâtre Apollo, venait de tomber malade. Ce triste incident allait retarder la première représentation de la *Matilda di Shabran*, et les théâtres de Naples réclamaient le prochain retour du compositeur. Que faire? Que devenir? Comment remédier à un pareil contre-temps?

L'amitié, les côtelettes, le vin d'Orvieto, tout se réunit pour émouvoir le célèbre violoniste, qui, d'ordinaire, ne brillait point par la tendresse. Sans rien dire au *maestro*, il alla trouver l'*impresario* du théâtre Apollo, et lui promit de diriger lui-même l'orchestre aux trois premières représentations de la *Matilda*. Il ne voulut aller qu'à la dernière répétition, mais, le jour de cette répétition arrivé, Paganini se mit au pupitre, et conduisit à première vue d'une manière admirable. Jamais un orchestre romain n'eut plus de verve et de précision; jamais les chanteurs ne furent mieux accompagnés.

Que le célèbre violoniste ait admirablement dirigé sans préparation une exécution musicale, c'est un assez beau tour de force, même pour un musicien de sa trempe, mais, qu'il l'ait dirigée gratis, c'est de sa part un autre tour de force, bien plus extraordinaire que le premier.

A Naples, Rossini retrouva les théâtres dans un état assez peu prospère. La révolution, indépendamment des effets ordinaires des événements de ce genre sur la destinée des entreprises théâtrales, avait fait supprimer les jeux publics, dont Barbaja avait le privilége, et dont le produit fournissait à cet *impresario* le plus clair de ses bénéfices. Cet homme actif tourna ses vues d'un autre côté. Il laissa les théâtres de Naples vivre tellement quellement de leur répertoire, et il résolut, pour ramener la fortune, de faire écrire un nouvel ouvrage à Rossini pour la capitale de l'Autriche et de l'y faire exécuter par l'élite de sa troupe.

C'est donc pour Vienne et non pour Naples que *Zelmira* a été composée. Rossini, sachant qu'il travaillait pour un public alle-

mand, plaça dans cette partition plus d'effets d'harmonie et d'orchestre que dans ses œuvres précédentes, mais, en conservant toujours à la partie vocale la prédominance qu'elle doit avoir dans une œuvre de théâtre.

Le sujet de *Zelmira* est tiré d'une tragédie de du Belloy. Tottola a fait le livret de cet ouvrage, qui fut exécuté un très-petit nombre de fois à Naples avant le départ des artistes pour Vienne. Ces quelques représentations eurent surtout pour but de mettre les interprètes tout à fait au courant de leurs rôles. Elles furent comme un supplément aux répétitions.

Ce n'est pas en 1822, comme le disent les catalogues, mais vers le milieu de décembre 1821, qu'eut lieu, à Naples, la première représentation de *Zelmira*. La permanence des artistes aux théâtres de cette ville permettait de s'y écarter, lorsqu'on en sentait le besoin, de la règle des saisons italiennes, et si l'on y suivait ordinairement cette règle, c'était pour se conformer à d'anciennes habitudes, et pas du tout par nécessité.

Zelmira fut donc donnée pour la première fois à Naples, et avec le plus éclatant succès, vers le milieu de décembre 1821, et non, comme le disent les catalogues, à l'ouverture de la saison du carnaval de 1822, c'est-à-dire le 26 décembre 1821. Le rôle de Zelmira fut créé par Isabella Colbrand, celui d'Emma par la Cecconi, celui d'Ilo par Davide, celui d'Antenore par Nozzari, celui de Polidore par Ambrosi et celui de Leucippo par Benedetti. A Vienne, la Cecconi et Benedetti furent remplacés par Mlle Echerlin et Botticelli.

Le jeudi 27 décembre eut lieu une représentation au bénéfice de Rossini, où une cantate, *la Riconoscenza*, composée par lui pour cette occasion, fut interprétée par la Dardanelli, Mme Chaumel-Rubini, J. B. Rubini et Benedetti.

Le lendemain, le *maestro* partit pour Bologne avec Isabella Colbrand, qu'il épousa dans cette ville. Le mariage sanctionna ce qu'avait fait l'amour. Le père et la mère de Rossini, les dignes in-

terprètes de ses œuvres : Nozzari, Davide et Ambrosi assistèrent à la cérémonie nuptiale, après laquelle toute la troupe joyeuse alla passer une vingtaine de jours à la campagne. Cette cérémonie eut lieu dans la chapelle du palais du cardinal Opizzoni, archevêque de Bologne, qui officia.

Et voilà comment Rossini et Mlle Colbrand furent mariés en secret par un capucin, dans un village des environs de Naples, ainsi que des historiens aussi bienveillants qu'exacts n'ont pas manqué de le dire.

« Dès que Rossini eut commencé à faire par lui-même quelques gains, dit Zanolini, il en envoyait la plus grande partie à ses parents, et le reste, il le gardait pour subvenir à ses besoins et pour se donner du bon temps. Mais ses parents avaient épargné pour lui. A Naples il était devenu plus rangé, et il commença à faire des économies. Isabella Colbrand lui porta en dot une délicieuse villa et des revenus qu'elle avait en Sicile. »

« Avant son mariage avec Mlle Colbrand, qui lui a apporté vingt mille livres de rente, dit Stendhal, Rossini n'achetait que deux habits par an... Il n'avait pas mis de côté une somme équivalente aux appointements annuels des cantatrices qui interprétaient ses ouvrages. » Des vingt mille francs de rente dont parle Stendhal, ôtez la moitié, et vous aurez le véritable chiffre de la dot de la cantatrice.

De Bologne, Rossini partit pour Vienne avec sa femme et les chanteurs qui avaient assisté à son mariage. Il reçut dans cette ville l'accueil le plus flatteur, le plus enthousiaste. Les paisibles Allemands semblaient s'être transformés en bouillants Italiens pour fêter la venue du grand compositeur. Les sérénades, les vivats, les rappels au théâtre, les manifestations publiques de toute sorte, les réceptions à la cour et chez les plus grands personnages, avec tous les honneurs dus au génie, marquèrent le séjour du *maestro* dans la capitale de l'Autriche.

Les représentations de *Zelmira* au théâtre impérial de la Porte de

Carinthie attirèrent une affluence énorme de spectateurs. La salle, qui peut contenir environ deux mille personnes, se trouva souvent trop petite. Il y eut plus d'appelés que d'élus. Le succès de cet ouvrage fut aussi éclatant à Vienne qu'à Naples, où le public n'avait pas hésité à placer *Zelmira* au niveau, sinon au-dessus des plus grands chefs-d'œuvre de Rossini.

Ce succès éclatant valut à la *Zelmira* et à son auteur les attaques forcenées de la plupart des organes de la presse viennoise. Invoquant sans cesse les noms d'Haydn et de Mozart, les journaux allemands accusèrent le public de Vienne d'ingratitude, et ne manquèrent pas d'accuser le *maestro* de corrompre l'art musical.

Ces aimables journaux trouvèrent à qui parler. Joseph Carpani, l'ami d'Haydn, l'auteur des lettres où les biographes du père de la symphonie ont puisé leurs meilleurs renseignements, Joseph Carpani prit la plume. A la mort d'Haydn, il avait déclaré avec désespoir l'ère progressive de la musique finie. A l'apparition de *Tancredi*, il reconnut qu'il s'était trompé, et l'avoua dans des écrits extrêmement remarquables. Personne n'a plus chaleureusement salué que l'auteur des *Haydines* le soleil levant du génie de Rossini.

Sur *Zelmira*, Carpani publia une lettre qui, la part faite à l'excès d'enthousiasme d'une première impression très-vive et aux formes exorbitantes que reçoivent les éloges de l'emploi des superlatifs italiens, est la meilleure appréciation dont, selon nous, cette œuvre ait été l'objet; en outre, la lettre de Carpani donne, sur les artistes qui l'exécutèrent à Vienne, des détails pleins d'intérêts. Nous citerons quelques passages caractéristiques de cet écrit, devenu très-rare. A la *Zelmira* succédèrent dans la capitale de l'Autriche *Matilda di Shabran, Elisabetta, la Gazza Ladra* et *Ricciardo e Zoraïde;* le succès de tous ces ouvrages fut complet.

Dès les premiers jours de son arrivée à Vienne, Rossini manifesta le désir d'aller rendre visite à Beethoven, en témoignage de son respect et de son admiration pour le sublime symphoniste. Ce fut Joseph Carpani qui présenta le maître suprême de l'art vocal au

maître suprême de l'art instrumental. L'auteur de *Zelmira* trouva celui de la symphonie *héroïque* dans un réduit des plus exigus, des plus sales, des plus misérables. Beethoven, sourd et presque aveugle, ne put répondre que par quelques signes aux paroles de Rossini, qui sortit le cœur navré de cette douloureuse entrevue.

Beethoven était alors dans une terrible crise. L'année suivante, sa santé s'améliora quelque peu; il put causer en italien avec M. Carafa, qui garde un souvenir ineffaçable de l'esprit et de l'amabilité dont le grand symphoniste fut prodigue dans ces conversations.

XVIII

LA FIN DE LA CARRIÈRE ITALIENNE

ZELMIRA A VIENNE. — EXTRAITS DE L'ANALYSE DE CARPANI. — SON OPINION SUR Mme ROSSINI-COLBRAND, NOZZARI ET DAVIDE. — RETOUR A BOLOGNE. — L'INVITATION DE M. DE METTERNICH. — LE CONGRÈS DE VÉRONE. — LES CANTATES. — LE CIRQUE ROMAIN. — LA STATUE MENAÇANTE. — ENCORE VENISE. — LES FOLLES PRÉTENTIONS. — LES QUARANTE JOURS. — LA RAPIDITÉ DU TRAVAIL. — LES CONCERTS AU PALAIS IMPÉRIAL. — LES DEUX EMPEREURS ET ROSSINI. — ROSSINI CHANTEUR. — LES DEUX SOURIRES ET L'UNIQUE BAGUE. — **SÉMIRAMIDE**. — LE FROID ACCUEIL. — LA RÉSOLUTION SUIVIE. — LA TRANSFORMATION DE L'ÉCOLE ITALIENNE. — LES MORCEAUX D'ENSEMBLE. — LE TAILLEUR D'AIRS. — LA MEILLEURE HISTOIRE DE LA VOIX ET DE LA VIRTUOSITÉ DES CHANTEURS. — ADIEUX A LA LANGUE DU TASSE.

Au moment où il écrivit *Zelmira* pour Vienne, Rossini croyait avoir fini sa carrière en Italie. Il aspirait à devenir le compositeur suprême de l'univers entier comme il avait été celui de sa propre patrie. Dans ce noble but, entrevu d'abord confusément avec l'œil de l'instinct, et plus tard contemplé fermement avec l'œil de la raison, il avait, depuis *Tancredi* jusqu'à *Maometto*, incessamment modifié sa manière dans le sens d'une application plus fréquente et

plus hardie des combinaisons harmoniques et instrumentales au rendu des situations du drame lyrique, tout en conservant la permanence de la cantilène.

Avec *Zelmira,* il s'engage plus avant que jamais dans cette heureuse voie, dont le terme connu est *Guillaume Tell.* Il a, dans *Zelmira,* des hardiesses de *coupe,* des audaces de combinaisons, qui dépassent tout ce qu'il avait osé jusque-là. La cavatine de basse : *Ah! gia trascorse,* par exemple, est conçue dans cette forme volontairement tronquée, dont l'air du quatrième acte de *Moïse* et la romance *Sois immobile!* de *Guillaume Tell,* recevront plus tard le meilleur de leur expression pathétique. C'est un moment sublime de désordre dans l'ordre, pour mieux peindre le trouble né de la véhémence de la situation. Mais, même dans ce moment de désordre, le compositeur demeure toujours mélodieux et chantant. C'est là le cachet suprême de son style, on ne saurait trop le répéter.

Nous ne tenterons pas de faire par nous-même une analyse de *Zelmira.* Nous ne connaissons cet ouvrage que par la lecture de la partition et par l'audition de quelques-uns de ses fragments intercalés dans *Robert Bruce.* Nous aimons mieux, dans l'intérêt des lecteurs, citer, en les abrégeant, les passages les plus caractéristiques de l'analyse de Joseph Carpani, qui non-seulement a entendu *Zelmira* un grand nombre de fois, en 1822, à Vienne, mais qui encore a fait pour cet ouvrage les paroles d'un air ajouté par Rossini au rôle de Mlle Echerlin. Carpani avait composé dans sa jeunesse un air ajouté à la partition des *Deux Petits Savoyards,* de Dalayrac, pour sa traduction en italien de ce joli opéra ; il était donc dans les meilleures conditions de compétence pour bien juger.

« *Zelmira,* dit-il, est un opéra en deux actes seulement, qui dure près de quatre heures, et qui ne paraît long à personne, pas même aux musiciens de l'orchestre, ce qui est tout dire. Dans cet opéra extraordinaire, il n'y a pas deux mesures qu'on puisse dire tirées d'un autre ouvrage de Rossini. Loin d'exploiter la mine habi-

tuelle, l'auteur y montre une veine jusqu'à présent intacte... Il y a là de quoi fournir, non pas un, mais quatre opéras... Dans cet ouvrage, Rossini, par les richesses nouvelles qu'il tire de sa prodigieuse imagination, n'est plus l'auteur d'*Otello,* de *Tancredi,* de *Zoraïde,* et de tous ses précédents ouvrages ; il est un autre compositeur, nouveau, agréable et fécond autant que le premier, mais plus maître de lui, plus pur, plus magistral, et surtout plus fidèle à l'interprétation de la parole... Les formes de style dont il use dans cet opéra, selon les circonstances, sont si variées, que tantôt il nous semble entendre du Glück, tantôt du Traetta, tantôt du Sacchini, tantôt du Mozart, tantôt du Häendel, car la gravité, la doctrine, le naturel, la suavité de leurs conceptions revivent et reverdissent dans *Zelmira*... Les transitions sont savantes, et plutôt inspirées par le sens poétique et la raison que par le caprice et la manie d'innover... La partie du chant, toujours naturelle, jamais triviale, exprime très-bien la parole sans quitter la mélodie. Le grand point est de conserver l'une et l'autre... L'instrumentation de Rossini est vraiment incomparable par la vivacité et la franchise de l'allure, par la variété et la justesse du coloris... »

Puis Carpani cite les morceaux de *Zelmira :* « L'introduction, dit-il, grandiose, énergique et sonore ; le duo qui devient trio ; le duo de Zelmira et d'Ilo, avec chœur, qui est un morceau classique ; le duo des deux femmes, accompagné par la harpe et le cor anglais, ne pourrait être plus tendre et plus suave : c'est un enchantement ; du final, travail magistral du commencement à la fin, le quintette surtout me plaît. Dans ce final, Rossini a voulu montrer son savoir ; il s'y est placé à côté des meilleurs contrepointistes et y a donné une preuve de son esthétique profonde, par la couleur tragique et la vivacité du dialogue et par la solennelle majesté des chœurs. »

Nous ne suivrons pas l'auteur de la *Lettera sulla Musica di Gioachino Rossini* (1) dans son analyse de *Zelmira*. Il faut savoir

(1) Par Joseph Carpani. Roma, 1826. *Nella tipographia di Crispino Puccinelli,* brochure in-24, de 64 pages. Selon M. Fétis, cette lettre aurait été faite après coup par un éditeur avec des extraits de Carpani. Il nous suffit que le texte soit de ce dernier.

se borner. Mais avant de quitter Carpani, nous allons tenir la promesse que nous avons faite de reproduire l'opinion de ce juge très-compétent sur la voix, la méthode et le talent d'actrice d'Isabella Colbrand. Nous y joindrons quelques traits de son appréciation des autres interprètes de *Zelmira.*

« Mme Rossini-Colbrand, dit-il, a une qualité de voix très-douce, ronde et sonore, particulièrement dans les sons du milieu et du bas; un *chanter* fini, pur, insinuant. Elle n'a pas d'élans de force, mais un beau *portamento* de voix, l'intonation parfaite et la méthode accomplie. Il semble que les Grâces aient arrosé de nectar chacune de ses syllabes, de ses fioritures, de ses *volate,* chacun de ses trilles. Elle chante d'un seul trait des suites de demi-tons embrassant près de deux octaves, d'une manière nette et perlée, et excelle dans les autres artifices du chant. Son jeu est noble, et composé comme il convient à son imposante et majestueuse beauté. »

Qui se trompe au sujet de la justesse de la voix d'Isabella Colbrand? Est-ce Stendhal se faisant l'écho de la mauvaise humeur des Napolitains, ou le compétent Carpani? Nous ne pouvons, à quarante ans de distance, décider le cas; nous croyons cependant devoir tenir grand compte de l'opinion de Carpani, qui était musicien.

Il dit ensuite de Nozzari : « Ce chanteur est plus baryton que ténor; il est doué d'une force peu commune et d'une grande extension de voix. La sonorité de ses notes basses égale celle de ses notes aiguës, dans lesquelles il attaque à la volée le *sol* et le *la.* Il détache les sons dans la rapidité, avec une telle égalité et une telle force, que sa voix semble battre l'enclume. Cet artifice de sa déclamation est d'une énergie indicible dans les passages de dédain concentré, et laisse l'auditeur se demander s'il est plus grand chanteur que grand acteur. »

Terminons ces longues, mais indispensables citations, par quelques mots de Carpani sur Davide : « Celui-là, dit-il, est le Moschelès, le Paganini du chant. Comme ces deux despotes de leur instrument, il manie comme il veut sa voix non parfaite, mais très-étendue, et il

étonne par ce qu'il en obtient. La voix de son père était plus égale. La sienne est plus hardie et plus variée ; du fond de sa poitrine, il tire un si puissant volume de son, qu'on croirait le tonnerre; et un instant après, c'est la grâce, l'amour, la douceur; son fausset va jusqu'au *mi* suraigu. Il entasse traits sur traits, il monte, il descend, vagabonde à plaisir par demi-tons... Ajoutez à tant de *maestria* une action énergique et vraie, et des attitudes animées et chaleureuses, et vous aurez la raison de l'empire qu'il exerce sur l'âme des spectateurs. »

La saison de Vienne terminée, Rossini revint à Bologne avec sa femme, vivre en famille. Là, il reçut, au moment où le congrès de Vérone allait s'ouvrir, une lettre de M. de Metternich. Le célèbre ministre disait spirituellement au grand compositeur que sa présence était indispensable dans un endroit où l'on allait travailler au rétablissement de l'harmonie générale. Rossini, pour répondre comme il fallait à une aussi flatteuse invitation, se rendit à Vérone, où l'attendait le plus digne accueil. M. de Chateaubriand, ambassadeur de France au congrès qui s'est tenu d'octobre à décembre 1822, fit une visite au souverain de la musique italienne. La conversation entre l'auteur du *Génie du Christianisme* et celui du *Mosè* fut des plus intéressantes, on le devine. Plusieurs ambassadeurs imitèrent l'exemple de M. de Chateaubriand, et M. de Metternich entoura le *maestro* d'attentions délicates.

Mais Rossini n'était pas à Vérone simplement pour recevoir des visites diplomatiques ; il y était surtout pour exercer son métier de musicien. Il composa plusieurs cantates pour les fêtes données à l'occasion de l'ouverture du congrès, et en dirigea l'exécution.

L'une de ces cantates est intitulée : *Il Vero Omaggio*. Elle fut exécutée au théâtre des Filarmonici par la Tosi, Velluti, Crivelli, Galli et Campitelli ; deux autres portent les titres d'*Augurio Felice* et d'*Il Bardo*.

Nous ne pouvons désigner celle de ces deux dernières cantates qui fut exécutée dans le cirque bâti par les Romains, au milieu

d'un grand déploiement de manœuvres militaires et sous la direction de Rossini; le *maestro*, placé sur une estrade, à une très-grande hauteur, ne vit pas sans un peu d'appréhension les mouvements d'une statue de circonstance, mal établie sur un piédestal très-voisin de son pupitre, laquelle obéissait avec une docilité beaucoup trop grande aux vibrations produites par l'orchestre et les chœurs.

Avant de venir à Vérone, Rossini avait été engagé par l'*impresario* du théâtre de la Fenice pour écrire un nouvel opéra destiné à la prochaine saison du carnaval. Le compositeur, qui ne voulait plus rien écrire pour l'Italie, avait fait la plus belle résistance du monde aux propositions de l'*impresario*. Croyant être refusé, il lui avait demandé la somme énorme de cinq mille francs. Jamais opéra n'avait été payé ce prix en Italie. L'*impresario* s'était empressé de l'accorder, et Rossini, de Vérone, partit pour Venise, où il allait couronner sa carrière italienne par l'œuvre colossale de *Semiramide*, dont deux ou trois morceaux avaient été composés avant le congrès, dans une campagne près de Bologne.

Dernièrement, le *maestro*, dans une conversation, dit à propos de *Semiramide* : « C'est le seul de mes opéras italiens que j'aie pu faire un peu à mon aise; mon contrat me donnait quarante jours. » Puis, il ajouta du ton le plus simple du monde : « Mais je n'ai pas mis quarante jours à l'écrire. »

L'esprit reste épouvanté de cette promptitude de production, et se refuserait à y croire, si les dates positives, les catalogues, les faits de toute sorte, les preuves de toute espèce, n'abondaient et ne surabondaient pour établir sa réalité d'une manière irréfragable. Certes, les compositeurs de l'école italienne ont toujours brillé par la fécondité et la grande promptitude. Plusieurs des devanciers de Rossini, et des plus illustres, ont produit autant d'opéras que lui dans le même temps, mais il s'en faut de beaucoup que ces opéras exigeassent autant de travail que les siens; l'orchestration en était très-peu chargée, les récitatifs y tenaient une très-large place, et les morceaux d'ensemble une très-petite. Quant à ces

vastes introductions, à ces finals aux puissants développements, il n'en était pas question avant la venue du *maestro* de Pesaro. Ses prédécesseurs n'auraient pas osé, l'eussent-ils pu ou voulu, donner d'aussi larges proportions, une importance aussi grande aux morceaux de cette espèce.

Les empereurs d'Autriche et de Russie ayant quitté Vérone, où leur présence n'était plus nécessaire, vinrent à Venise dans le moment où Rossini travaillait à *Semiramide*. Deux concerts furent donnés pour ces illustres dilettantes au palais impérial. Le *maestro* les dirigea. Pendant le second, les deux empereurs, accompagnés de M. de Metternich, prièrent Rossini de chanter. Il chanta, comme il savait faire, c'est-à-dire d'une manière admirable, le duo de *Cenerentola* avec Galli, et seul, la cavatine de Figaro. Les deux Majestés lui adressèrent, dès qu'il eut fini, le plus gracieux sourire, en signe de félicitation et de remercîment. Quelques jours après, l'empereur de Russie lui fit remettre une bague ornée d'une riche garniture de diamants; l'empereur d'Autriche s'en tint à son sourire.

La première représentation de *Semiramide* fut donnée au théâtre de la Fenice, le lundi 3 février 1823. Mme Rossini-Colbrand créa le rôle de Sémiramis, la Mariani, excellent contralto, celui d'Arsace, Galli celui d'Assur, où il fut admirable, Mariani celui d'Oroë, et un ténor anglais du nom de Sinclair celui d'Idreno. Le ténor avait, indépendamment de sa participation aux morceaux d'ensemble, deux airs à chanter. Un seul de ces airs figure dans la partition que nous avons sous les yeux; l'autre a-t-il été perdu comme l'ouverture originale du *Barbier* et le morceau d'ensemble de la leçon de musique du même ouvrage, par la négligence de quelque copiste? nous ne saurions le dire!

Le livret de *Semiramide* est de Rossi.

Les Vénitiens ne comprirent pas d'abord ce prodigieux ouvrage, auquel ils firent un accueil assez tempéré. L'ouverture avec son sublime andante et son chaleureux allegro, les harmonies mysté-

rieuses du début de l'introduction, les rhythmes si originaux et si empreints de couleur orientale des chœurs du peuple assyrien, l'imposant quatuor de l'entrée de Sémiramis, l'air incomparable d'Arsace, son fier duo : *Va superbo*, avec Assur, l'adorable cavatine avec chœur de la reine, son premier duo avec Arsace, presque à la hauteur de celui du second acte, qui est une merveille, le final du serment et l'apparition de l'ombre de Ninus, dont il est impossible de rendre avec des mots la beauté, la grandeur, la puissance musicale et tragique, le duo terrible des remords, la scène de l'épée et du bandeau royal, l'air si noble et si touchant du contralto *in si barbara sciagura*, le duo *ebben Ferisce*, où Rossini a reproduit, par courtoisie pour son public, l'air populaire du *Carnaval de Venise*, en lui donnant une élévation, une suavité, une tendresse jusqu'alors inouïes, l'air du tombeau et le sublime trio final, que, par un nouveau trait de génie, le compositeur a fait extrêmement bref après tant de morceaux immenses, afin de mieux peindre la précipitation et la fatalité du dénoûment, toutes ces choses d'une beauté sans exemple, d'un souffle inimaginable, d'une splendeur à nulle autre pareille, toutes ces créations immortelles laissèrent messieurs les Vénitiens très-calmes, presque froids, et dans un état mixte entre le sommeil et la veille.

Le compositeur, qui avait prodigué dans *Semiramide* une abondance incroyables d'idées nouvelles, qui, pour mieux rendre la couleur de son sujet, avait tracé les plans de ses morceaux d'après les dimensions colossales de l'architecture babylonienne, et avait orné d'arabesques vocales ses innombrables cantilènes avec un luxe éblouissant et vraiment oriental ; le compositeur, qui avait tiré des entrailles de l'harmonie et de l'orchestre des combinaisons d'accords et des effets de sonorité de la plus grande puissance musicale et tragique, surpris, à bon droit, de l'accueil presque glacial fait à son nouveau chef-d'œuvre, prit définitivement la résolution de ne plus écrire une seule note pour l'Italie, et cette résolution, il l'a suivie d'une manière inexorable, l'univers le sait.

Ainsi finit, à Venise, son berceau, cette prodigieuse carrière italienne de Rossini, commencée à la fin de 1810, au petit théâtre de San Mosè, par *la Cambiale di Matrimonio*, une *farza*, et close au commencement de 1823, au théâtre de la Fenice, par *Semiramide*, une tragédie sublime.

Douze années avaient suffi à cet inépuisable, à cet audacieux génie, pour transformer l'illustre école de son pays, en donnant à la musique italienne une vigueur, un mouvement, un intérêt, une variété, un coloris, inconnus jusqu'alors, en animant l'opéra sérieux de toute la vie de l'opéra bouffe sans diminuer la noblesse de son expression, en élevant l'opéra bouffe au ton de la véritable comédie sans lui rien enlever de la rapidité, du feu, du franc éclat de rire, de l'allure et de la désinvolture qui sont l'essence de ce genre délicieux.

Tout en transformant ainsi l'école de son pays par des innovations que lui inspirèrent en partie les chefs-d'œuvre de l'école allemande, dont il était comme pénétré depuis sa plus tendre jeunesse, et tout en imposant les limites du texte écrit aux caprices des chanteurs, et en introduisant dans les accompagnements de leurs cantilènes des richesses d'harmonie et d'instrumentation dont on ne se doutait pas avant lui, il a su rester le plus italien des compositeurs par l'incomparable puissance du rhythme, la construction architecturale de la phrase, de la période et du morceau, la permanence de la mélodie, la connaissance profonde et le respect non moins profond des conditions de la voix et du chant.

Dans ses opéras italiens, il a élevé l'art des vastes morceaux d'ensemble pour les voix à une hauteur qui ne semblait pas pouvoir être dépassée, et qui ne l'a été que par lui-même dans son répertoire français.

Les airs qu'il a écrits pour faire valoir et briller ses chanteurs — pour les airs, a-t-il dit un jour, *je faisais le tailleur;* je voulais avant tout satisfaire mes interprètes, — sont et resteront les modèles suprêmes de la mélodie vocale dans le solo, et en même temps l'his-

toire la plus fidèle de la voix et de la virtuosité des grands artistes qui ont eu l'insigne honneur et l'énorme avantage de créer les rôles de ses opéras.

Voulez-vous, en effet, savoir ce que furent une Colbrand, une Pisaroni, un Davide, un Nozzari, un Garcia, un Galli? lisez les partitions de Rossini, vous connaîtrez aussi bien ces artistes dans les plus petites particularités de leur voix, de leur style, du genre de leur virtuosité, qu'un texte écrit les puisse faire connaître.

Mais, en faisant *le tailleur*, comme il dit, s'il a subi, pour les airs, les exigences de ses chanteurs, en les subissant il a su leur imposer les siennes. Dans leur voix, dans leur virtuosité, il a trouvé des trésors dont les possesseurs ignoraient l'existence, et il les a fait jaillir avec un indicible éclat. Le premier, il a donné aux basses des parties chantantes et vocalisantes dans l'opéra sérieux. Sa musique a créé toute une école de chanteurs de ce genre, l'admirable Lablache en tête.

A tout ce qu'il a touché il a laissé la marque impérissable de son tout-puissant génie.

Mais les Vénitiens trouvèrent *Semiramide* soporifique; mais les Napolitains avaient sifflé *la Donna del Lago*; mais... mais il avait marché d'un tel pas, que ses compatriotes essoufflés ne pouvaient parvenir à le suivre.

Et il cessa de composer sur la suave, sur la divine, sur la seule langue du chant.

XIX

LE PREMIER SÉJOUR A PARIS

L'ENGAGEMENT POUR L'ANGLETERRE. — L'ARRIVÉE A PARIS. — LA REPRÉSENTATION DU **BARBIER**. — L'OVATION. — LA SÉRÉNADE. — GAMBARO. — LA GUERRE DES **DILETTANTI**. — **LA GAZETTE DE FRANCE**. — LE BANQUET AU RESTAURANT DU **VEAU-QUI-TETTE**. — LE SONNET ET TALMA. — LAFOND LE TRAGÉDIEN ET LA PARTICULE NOBILIAIRE. — LE VAUDEVILLE DE CIRCONSTANCE. — LA MUSIQUE NATIONALE. — **LA QUOTIDIENNE**. — LE **JOURNAL DES DÉBATS**. — L'HONNEUR NATIONAL ET LA COALITION. — LES MUSICIENS CONTRE LA MUSIQUE. — LE DINER CHEZ M. CARAFA. — M. AUBER ET LA CAVATINE DU **BARBIER**, CHANTÉE PAR ROSSINI. — PANSERON ET SON CONCERT. — LE SONNEUR DE CLOCHE RÉCOMPENSÉ. — SOIRÉE CHEZ Mlle MARS. — LA REPRÉSENTATION D'**OTELLO** AU BÉNÉFICE DE GARCIA. — LA CONQUÊTE DE PARIS PAR LES ARTISTES ÉTRANGERS. — PREMIÈRES PROPOSITIONS DE M. DE LAURISTON A ROSSINI. — LE SCRUPULE EXCESSIF. — LE DÉPART POUR LONDRES.

En cette année 1823, la saison du carnaval eut une prolongation, un *carnavalone* au théâtre de la Fenice. La *Semiramide*, un peu mieux comprise que le premier jour, fut jouée jusqu'au 20 mars, époque de la clôture pour les fêtes religieuses de la semaine sainte.

N'ayant plus rien à faire à Venise, Rossini et sa femme retournèrent à Bologne. Là, un engagement pour Londres leur fut pro-

posé, et ils l'acceptèrent. Mme Rossini-Colbrand devait, en vertu de cet engagement, chanter au théâtre du Roi, et Rossini avait à composer pour le même théâtre un opéra en deux actes sur un livret intitulé *la Figlia dell' Aria*. Le prix convenu de cette partition était 6,000 francs, payables en trois tiers : le premier à l'arrivée du compositeur à Londres, le second à la livraison du premier acte, et le reste à la livraison du second.

Pour aller à Londres, le compositeur et sa femme devaient passer par Paris. Ils résolurent de s'arrêter quelques semaines dans cette ville, où ils arrivèrent le dimanche 9 novembre 1823.

On lit dans *la Pandore* du lundi 10 novembre : « Rossini est décidément arrivé hier soir à Paris. On parle d'un dîner que doivent lui donner ses nombreux admirateurs. »

Le lendemain, Rossini assista à une représentation du *Barbier*. « Il y avait foule au théâtre, dit *la Pandore* des 12 et 13 novembre, dont nous abrégeons le texte. Dès qu'on l'a aperçu dans sa loge, il a été salué d'acclamations unanimes. Dans l'entr'acte, il a été amené sur la scène, et les mêmes acclamations l'ont salué. Au second acte, dans la scène de la leçon de musique, Garcia a prononcé ces mots : *Giovane di gran genio* avec un accent d'enthousiasme qui a entraîné tous les spectateurs. Cette soirée s'est terminée par une sérénade donnée sous les fenêtres de Rossini, rue Rameau, par un orchestre d'harmonie. »

Ajoutons que cette sérénade était dirigée par Gambaro, l'un des plus chaleureux admirateurs de Rossini. C'était un excellent clarinettiste, qui trouvait le moyen de se faire remarquer et applaudir au Théâtre-Italien, même dans des solos très-courts.

Il faut, pour donner une idée exacte de la situation des partis qui divisaient alors les artistes et les dilettantes, faire ici de l'histoire en partie double, c'est-à-dire citer les passages les plus caractéristiques des journaux opposants et des journaux partisans. Rien ne saurait mieux faire voir à quelles luttes le génie est presque toujours et partout condamné.

Au compte rendu de la première apparition de Rossini au Théâtre-Italien de Paris, tiré de *la Pandore*, opposons celui-ci, que nous trouvons dans *la Gazette de France* du 13 novembre : « Le célèbre compositeur Rossini est à Paris. On lui a décerné hier, à l'Opéra Italien, *un petit triomphe de coulisses*, auquel le public n'a pris part que pour en faire ressortir le ridicule. L'auteur d'*Otello* et de *Tancredi* EST UN ARTISTE TRÈS-DISTINGUÉ, mais pourquoi ce grand festin, ce grand pique-nique où veulent l'attirer des gens qui n'ont jamais entendu une note de sa musique que dans les parodies des Variétés ou du Vaudeville? »

Il paraît que ce banquet, pour lequel on s'inscrivait chez l'éditeur de musique Pacini, offusquait certains conservateurs des saines doctrines, certains débitants de doubles croches orthodoxes. Ils auraient bien voulu l'empêcher, mais ils n'y parvinrent pas, malgré le concours de *la Gazette de France* et de beaucoup d'autres journaux.

Le dimanche 16 novembre, cent soixante personnes, parmi lesquelles on remarquait l'élite des célébrités du temps, se réunirent au restaurant du *Veau-qui-Tette*, tenu par Martin, place du Châtelet, et là Rossini fut fêté un peu plus peut-être qu'il ne l'aurait désiré. Vers, prose, toasts, vivats, témoignages d'admiration de toute sorte tombèrent sur lui dru comme grêle. Il eut besoin de tout son esprit et de toute sa présence d'esprit pour répondre à tout et contenter tout le monde. Talma, qui probablement avait entendu la musique du *maestro* ailleurs que dans les parodies des Variétés et du Vaudeville, lut au moment du second service une traduction française d'un sonnet italien de Biagioli, intitulé *la Nascita del' gran Rossini;* et Lafond le tragédien, qui n'avait rien à lire, se dédommagea de cette privation en persistant à nommer le compositeur dans chacune des phrases retentissantes qu'il lui adressait, « Monsieur DE Rossini. »

En vain le *maestro*, qui est la simplicité même, voulut mettre un terme à cet anoblissement par voie de particule; il y perdit son

italien et son français; il y aurait perdu de même le latin que son premier instituteur se vantait si fallacieusement de lui avoir enseigné, s'il avait eu du latin à perdre, car le disciple boursouflé de Melpomène, le Prudhomme de l'alexandrin, ne manqua pas de continuer à le nommer jusqu'à la fin « Monsieur DE Rossini, » gros comme le bras.

A l'entrée de Rossini et de sa femme dans la salle du banquet, un orchestre d'harmonie, dirigé par Gambaro, exécuta l'ouverture de *la Gazza ladra*. Le maestro fut placé à table entre M[me] Pasta et M[lle] Mars; Lesueur était assis vis-à-vis entre M[me] Rossini et M[lle] Georges. Parmi les assistants on remarquait : M[mes] Grassari et De Méric, M[lle] Cinti, Boieldieu, Hérold, Garcia, Martin, Panseron, Horace Vernet, Casimir Bonjour, M. Auber, M. Cicéri. (Que dites-vous de *la Quotidienne*, qui nomma ces personnages des dilettantes de guinguette?)

Au dessert, Lesueur porta le toast suivant : « A Rossini! Son génie ardent a ouvert une nouvelle route et marqué une nouvelle époque dans l'art musical. »

Rossini répondit par cet autre toast : « A l'École française et à la prospérité du Conservatoire! »

On but ensuite à Gluck sur la proposition de Lesueur, à Grétry sur celle de Martin, à Mozart sur celle de Rossini, à Méhul sur celle de Boieldieu, à Paisiello sur celle d'Hérold, et à Cimarosa sur celle de M. Auber, qui, trop timide pour parler en public, pria Panseron d'être son interprète; et lorsque enfin on dut se séparer, l'orchestre fit entendre le motif *Buona sera* du *Barbier*.

L'excédant des souscriptions fut donné, quelques jours après le banquet, à deux artistes malheureux, dont l'un, ancien professeur de musique devenu infirme, était âgé de soixante-quinze ans.

Entre le jour de son arrivée et celui de cette fête, Rossini, qui ne manquait jamais, en venant dans une ville, d'aller présenter son hommage aux artistes célèbres qui l'habitaient, avait été rendre visite à Cherubini, à Lesueur et à Reicha.

Les vaudevillistes, toujours à l'affût des circonstances, ne négligèrent pas celle du banquet. Le théâtre du Gymnase-Dramatique donna, le 29 novembre, la première représentation de *Rossini à Paris ou le Grand Dîner,* à-propos-vaudeville en un acte, de Scribe et Mazères. On avait prié Rossini d'assister à une répétition et de signaler les passages qui pouvaient le choquer. Il ne signala rien du tout; mais en entendant chanter, ou miauler, sur l'air des *Cancans,* le joli petit refrain qui suit :

« Rossini! Rossini!
» Pourquoi n'es-tu pas ici? »

il dit bien bas, bien bas, à l'ami qui l'accompagnait : « Si c'est là la musique nationale, je n'ai qu'à faire mes paquets; je ne réussirai jamais dans ce genre. »

Voulez-vous voir comment les opinions peuvent varier du tout au tout au sujet d'une seule et même chose? Lisez d'abord l'extrait de *la Quotidienne* que nous donnons ici, et ensuite celui du *Journal des Débats* :

« Le Gymnase, dit *la Quotidienne* du 2 décembre 1823, s'est chargé de faire, le premier, la police du ridicule. *Le Grand Repas ou Rossini à Paris* est une critique bien entendue de cette sotte manie d'enthousiasme qu'on voudrait faire partager à tout Paris pour un compositeur qui n'est encore connu en France que par trois ou quatre opéras, *en l'honneur desquels* ON MENDIE *depuis un an l'admiration du public.* On rit aujourd'hui de pitié des disputes qu'excitèrent en 1754 la musique française et la musique italienne, et on ne conçoit plus qu'en 1778 on ait pu écrire des volumes sur le mérite de Gluck et celui de Piccini. Aujourd'hui, au milieu des choses sérieuses qui nous occupent (1), aurait-on la prétention de distraire l'opinion publique en faveur d'un *virtuose* italien? (Pourquoi Rossini *virtuose,* s'il vous plaît?) *De pareilles misères sont* BERNABLES, et l'on doit savoir gré aux vau-

(1) Le supplice de Riègo, la guerre d'Espagne, le procès de Castaing, etc.

devillistes qui poursuivent de leurs refrains ces *dilettanti* de guinguette (vous avez vu comment se nommaient ces *dilettanti* de guinguette) qui, pour le prix d'un pique-nique, croient se donner de l'importance dans le monde en se faisant les cornacs de Rossini. Dans un pays qui compte parmi ses musiciens *indigènes* (nous y voilà !) Grétry (mais Grétry n'était pas Français, ô *Quotidienne !*), Méhul, Boieldieu, Berton et Gossec, *toutes ces mascarades* faites en l'honneur du chantre de *la Pie voleuse* doivent paraître *bien ridicules*. Aussi la pièce de MM. Scribe et Mazères a-t-elle obtenu et mérité un succès brillant. LE PUBLIC S'EST MONTRÉ VRAIMENT NATIONAL, et les rossinistes seuls n'ont pas ri de l'apothéose burlesque de leur héros. »

A quoi se réduisit, en réalité, ce succès brillant? Ces passages tirés du feuilleton du *Journal des Débats* du 11 décembre 1823 vont nous le dire avec la plus parfaite précision :

« PETITS THÉATRES. L'à-propos de *Rossini à Paris* a été joué la semaine dernière au Gymnase. M. Scribe a sans doute trop d'esprit et de sens pour se ranger du parti de ces gens qui mettent *de l'esprit national dans une ouverture et du patriotisme dans un final...* Le grand compositeur est de tous les pays... S'il (M. Scribe) partage l'enthousiasme universel pour l'*Orphée* de Pesaro, quel peut avoir été son but en mettant ses admirateurs en scène sous l'aspect le plus faux et le plus ridicule? C'est un cadre bien usé que celui de ces sortes de pièces... Il faut que beaucoup d'esprit rachète beaucoup d'invraisemblances... cela manque dans la pièce nouvelle... Tout le comique du vaudeville nouveau consiste dans la méprise des admirateurs de Rossini, qui prennent pour lui *un musicien du Conservatoire*. Puissent *nos yeux et surtout nos oreilles se laisser souvent prendre à de pareilles méprises!* C'EST TOUT CE QUE JE SOUHAITE A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE. (Depuis quarante ans, les souhaits de l'écrivain qui sut si bien défendre la bonne cause n'ont pas été exaucés. Patience! cela viendra peut-être.) *Rossini à Paris* a été *mal accueilli* au Gymnase... On s'est ennuyé décem-

ment et avec politesse, et ce n'est que vers la fin que le calme a été légèrement troublé par *quelques sifflets.* »

La nationale *Quotidienne* s'était bien gardée de parler de ces quelques sifflets; elle les avait oubliés sans doute dans le coffre aux restrictions mentales.

On le voit, le prétexte de l'opposition faite à Rossini était l'*honneur national;* mais, au fond, il y avait des intérêts et des intéressés auxquels l'inévitable succès de sa musique devait porter les coups les plus meurtriers. Nous essayerons d'expliquer tout cela plus tard.

C'est pendant son premier séjour à Paris que Rossini fut élu associé étranger de l'Académie royale des Beaux-Arts. *La Pandore* du 21 décembre 1823 reproduit un détail piquant de cette élection. « Un journal nous apprend aujourd'hui, dit-elle, que *les musiciens* s'étaient opposés, dans l'Académie des Beaux-Arts, à la nomination de Rossini, qui a été obtenue d'acclamation *par les peintres et par les architectes.* »

Est-ce vrai? Nous ne saurions l'affirmer! mais rien n'est plus probable. Les coalitions de musiciens ont toujours été chez nous plus puissantes et plus acharnées qu'on ne croit. En 1753, elles ont fait chasser de Paris les Bouffons italiens, qui, en partant, nous ont laissé comme souvenir de leur visite cette charmante *Servante Maîtresse,* où les plus récalcitrants sont bien obligés de reconnaître le germe fécond de notre genre *éminemment national* de l'opéra comique. En vain J. J. Rousseau, dans son immortel pamphlet intitulé : *Lettre d'un Symphoniste,* a fulminé contre ces coalitions déplorables les anathèmes de son incomparable éloquence ; rien n'y a fait. En 1778, elles ont désolé le bon, l'excellent, l'inoffensif Piccini; lors de la fondation du Conservatoire, elles ont abreuvé de dégoûts les chefs de cette école indispensable ; en 1807, elles ont failli empêcher la représentation de *la Vestale,* et en 1860, elles ont contraint un grand seigneur russe, le comte Sollohub, à écrire, au sujet d'une question d'enseignement dont nous n'avons pas à

parler ici, un pamphlet étincelant de raison et d'esprit, dont le titre, *les Musiciens contre la Musique*, vaut à lui seul beaucoup de gros volumes.

Tous les musiciens, d'ailleurs, ne partageaient pas les haineux préjugés des coryphées ou des exécuteurs des hautes et basses œuvres de la coalition. M. Auber dut à son ardente admiration pour la musique de Rossini cette heureuse transformation de son style, qui nous a valu tant d'œuvres et de chefs-d'œuvre. Comment le nouveau saint Paul fut-il frappé de la grâce? M. Jouvin l'a trop bien dit dans sa très-exacte et très-spirituelle *Étude sur la vie et les œuvres de D. F. E. Auber* (1) pour que nous ne citions pas textuellement ses paroles et celles de M. Auber lui-même. « M. Auber m'a conté, dit M. Jouvin, qu'il vit Rossini pour la première fois à un dîner donné par Carafa en l'honneur de son illustre compatriote. En se levant de table, le maître, à la prière de son amphitryon, se mit au piano et chanta la cavatine de Figaro, *Largo al fattotum della cità*. « Je n'oublierai jamais, » me disait M. Auber, l'effet produit par cette exécution fou- » droyante. Rossini avait une fort belle voix de baryton, et il chan- » tait sa musique avec un esprit et une verve dont n'approchèrent, » dans ce rôle, ni Pellegrini, ni Galli, ni Lablache. Quant à son » art d'accompagner, il était merveilleux; ce n'était point sur un » clavier, mais sur un orchestre que semblaient galoper les mains » vertigineuses du pianiste. Quand il eut fini, je regardai machi- » nalement les touches d'ivoire; il me semblait *les voir fumer !* » En rentrant chez moi, j'avais grande envie de jeter mes partitions » au feu. Cela les réchauffera peut-être, me disais-je avec décou- » ragement. Et puis, à quoi bon faire de la musique quand on n'en » sait pas faire comme Rossini? »

Quel témoignage! Il n'y a vraiment que les êtres prédestinés pour comprendre, sentir et s'exprimer de la sorte. Si M. Auber n'eût pas eu l'étincelle, il n'aurait pas cru *voir fumer* les touches du piano.

(1) Une brochure grand in-8°. Paris, 1864, Heugel et C°, 2 *bis*, rue Vivienne.

Boieldieu, notre grand Hérold, et, plus tard, Adolphe Adam surent rendre à la musique de Rossini la justice qui lui est due.

A peine arrivé à Paris, le *maestro* vit son ami Panseron, le complaisant sonneur de cloche de *Torvaldo et Dorliska.* Il le trouva triste.

— Qu'as-tu? lui demanda-t-il.

— Rien! répliqua Panseron d'un ton plaintif.

— Tu as du chagrin, reprit Rossini, et j'en veux savoir la cause.

— Eh bien! répondit Panseron, je vais tout te dire. Tu sais combien les commencements de la carrière d'artiste sont durs et pénibles; à force de travail et d'économie, j'étais parvenu à mettre quelques écus de côté, et voilà que mon frère est pris par la conscription. Tu sens bien que je ne dois pas le laisser partir. Mais pour lui acheter un remplaçant, il faut non-seulement que je donne tout ce que j'ai, mais encore que j'emprunte, et je t'avoue que cette dernière nécessité me coûte beaucoup.

— Te voilà bien embarrassé pour rien, dit Rossini après avoir réfléchi un instant. Organise un concert au bénéfice de ton frère.

— Un concert! s'écria Panseron, un concert à Paris! mais tu ne sais pas ce que c'est? Je ne ferais pas même mes frais! Cependant, ajouta-t-il en se ravisant, si tu voulais y tenir le piano d'accompagnement et me permettre de faire imprimer ton nom sur l'affiche, je donnerais bien volontiers ce concert; je serais sûr de la recette.

— Mets mon nom sur ton affiche, répondit tranquillement Rossini, et compte sur moi pour tenir le piano.

Panseron, qui nous a conté vingt fois cette conversation, et qui, en nous la contant, ne pouvait retenir ses larmes, vit le ciel ouvert, son frère sauvé, ses économies préservées. Rossini lui tint parole de la façon la plus gracieuse; il fit répéter avec une patience à toute épreuve les chanteurs, les chanteuses et les instrumentistes recrutés

par Panseron, et il les accompagna le jour du concert d'une manière incomparable.

La recette atteignit le *maximum* possible, qu'est-il besoin de le dire? C'était la première fois que l'illustre compositeur se produisait en public à Paris, et l'annonce de sa présence avait excité la plus ardente curiosité. On l'applaudit à outrance, on l'acclama, on lui fit, en un mot, l'accueil que méritaient le grand artiste et le généreux ami.

En Italie, nous avons vu Rossini *le Paresseux;* à Paris, nous voyons, dès les premiers jours, Rossini *l'Égoïste.* Ses autres défauts de caractère viendront plus tard, gardez-vous d'en douter!

Le *maestro* se montra dans quelques réunions particulières. « Il y avait hier, dit *la Pandore* du 28 novembre, une brillante réunion chez Mlle Mars. Rossini y était. Talma et Mlle Mars ont répété deux scènes de *l'École des Vieillards*... Rossini, cédant avec sa grâce accoutumée, a excité un rire universel en chantant plusieurs facéties musicales de sa composition. »

Il voulut assister à un exercice de chant des élèves de Choron, et il leur témoigna toute sa satisfaction et toute sa sympathie.

Le 29 novembre, eut lieu une représentation au bénéfice de Garcia. On donna *Otello*. Rossini, qui assistait à cette représentation, fut appelé par le public, et dut paraître sur le théâtre entre Mme Pasta et Garcia.

En venant à Paris, le *maestro* avait le projet de s'y fixer pour quelques années, et d'achever la transformation de sa manière dans cette ville étonnante qui, concentrant en elle le meilleur de la vive communicabilité, de l'ardente expansion du caractère français, rayonne sur l'univers et garde le privilége de donner la consécration suprême aux œuvres et aux artistes.

Tous les compositeurs étrangers ont eu l'ambition de conquérir notre capitale, et tous, décidés à faire quelques sacrifices aux goûts de son public, ont répété à leur manière le mot d'Henri IV : « Paris vaut bien une messe. » C'est l'histoire de Gluck, de Piccini, de Sac-

chini, de Cherubini, de Della Maria, de Nicolo et de beaucoup d'autres ; ce sera l'histoire de Rossini. L'admirable Mozart est mort avec le regret de n'avoir pu faire cette conquête.

M. de Lauriston, ministre de la maison du roi, fit des propositions à Rossini pour l'attacher à la France. Certaines de ces propositions ne convenaient pas au compositeur, car elles avaient pour objet d'enlever complétement à Paër la place de directeur des artistes du Théâtre-Italien, qui le faisait vivre. Or, Rossini ne voulait déplacer, déranger, supplanter personne. A l'égard de Paër, c'était pousser le scrupule au delà de toutes les bornes, car l'auteur de l'*Agnese*, abusant de l'influence que lui donnait sa position au Théâtre-Italien, s'était livré aux plus pernicieuses manœuvres, on le verra plus tard, pour nuire aux ouvrages et à la réputation du maître de Pesaro.

Mais l'élévation du caractère est en proportion du génie.

Rossini partit avec sa femme pour Londres le 7 décembre 1823, sans avoir rien terminé avec M. de Lauriston.

XX

LE VOYAGE EN ANGLETERRE

L'ARRIVÉE A LONDRES. — LE COMTE DE LIEVEN. — L'INVITATION ROYALE. — L'INVISIBILITÉ. — BRIGHTON. — LA VINAIGRETTE. — LA RÉCEPTION AU CHATEAU. — L'OUVERTURE DE **LA GAZZA LADRA** ET LE **GOD SAVE THE KING**. — LA PRÉSENTATION. — LES DAMES PATRONESSES. — LES DEUX CONCERTS D'ALMACK. — LA CANTATE A LORD BYRON. — — LE SI BÉMOL DE POITRINE. — Mme CATALANI. — Mme PASTA. — CURRIONI — PLACCI. **LA FIGLIA DELL' ARIA.** — **ZELMIRA.** — L'ANGLETERRE ET LE COR ANGLAIS. — LA SOUPE A LA TORTUE. — LE FAUX PRÉSENT. — LES SOIRÉES. — LA TOUTE-PUISSANCE ET LA MESURE. — LE TACT. — LES LEÇONS. — LE CONTRAT. — LES ALBUMS. — LE DÉPART. — LES 175,000 FRANCS. — LA VOIX, LES DOIGTS ET LE GÉNIE.

En arrivant à Londres, Rossini était extrêmement fatigué de la traversée, pendant laquelle il avait été tout le temps en proie à une sorte de crise nerveuse des plus pénibles. Il était en outre atteint d'un gros rhume. Cinq minutes après son entrée dans son logement, il reçut la visite du comte de Lieven, ambassadeur de Russie en Angleterre. Ce noble personnage était envoyé par le roi Georges IV auprès du *maestro*. Le monarque dilettante tenait à voir Rossini avant qui que ce fût de ses trois royaumes.

Le compositeur répondit comme il le devait à cette communication flatteuse. L'état de sa santé ne lui permettant pas de se rendre sur-le-champ à l'invitation du roi, il promit de faire prévenir Sa Majesté dès qu'il serait rétabli, et de se cacher à tous les yeux jusqu'à ce moment. En conséquence, il se soigna de son mieux et refusa rigoureusement sa porte à tous les visiteurs.

Trois jours après, la fatigue et le rhume ayant disparu, le *maestro* partit pour Brighton avec M. de Lieven, et y dîna dans un restaurant en compagnie de ce noble personnage. En priant l'ambassadeur de Russie de se charger de cette mission quasi-diplomatique, d'un genre assurément fort rare, Georges IV n'avait pas agi au hasard; il savait que Rossini avait connu à Vérone la comtesse de Lieven, qui l'avait invité, pendant la tenue du congrès, aux brillantes soirées qu'elle donnait aux sommités rassemblées dans cette ville. M. de Lieven ne connaissait pas personnellement Rossini avant son arrivée en Angleterre, mais les souvenirs de l'excellente réception faite au compositeur par la comtesse ne pouvaient manquer de rendre la connaissance très-agréable des deux côtés. C'était une attention de plus qu'avait Georges IV pour l'auteur d'*Otello*.

Après le dîner, on vint chercher Rossini de la part du roi Georges IV, et il se rendit au célèbre pavillon de Brighton, dans une *vinaigrette* que lui avait envoyée le puissant monarque. Disons en passant que les *vinaigrettes* étaient des espèces de chaises à porteurs montées sur roues et traînées par des hommes.

Dès son arrivée au pavillon, Rossini fut admis dans un salon où le roi jouait aux cartes avec une dame. Le monarque s'empressa de prodiguer au compositeur les attentions les plus délicates. Il lui offrit de faire une partie d'écarté; Rossini répondit modestement que la caisse des musiciens n'était pas assez bien garnie pour leur permettre de lutter avec d'aussi puissants partenaires. Après un moment de causerie sur ce ton, — c'était en effet de la causerie, car le royal interlocuteur faisait tout ce qu'il pouvait pour faire oublier

son rang, — Georges IV demanda à Rossini s'il ne serait pas bien aise d'entendre sa musique d'harmonie, qu'on disait assez bonne. Rossini répondit qu'il en serait enchanté. Et le monarque, prenant le compositeur par le bras, le conduisit, avec la plus aimable familiarité, dans un salon magnifique, éclairé, au moyen de transparents, par des lumières invisibles d'un effet prestigieux. Pendant le trajet, que le roi et le compositeur firent bras dessus bras dessous, comme on dit, le roi n'avait cessé d'offrir des prises de tabac au *maestro*, et celui-ci n'avait cessé de les refuser d'un air qui tenait le milieu entre le respect et la cordialité. Dans la salle des concerts, le monarque dit au compositeur : — On va d'abord jouer pour moi un morceau que j'ai choisi; peut-être ne sera-t-il pas de votre goût, mais vous vous consolerez avec les autres, que vous choisirez vous-même. Après l'exécution de ce morceau, vous serez le maître de faire ce que bon vous semblera de mon orchestre.

Et, sur un signe du roi, l'excellent orchestre d'harmonie dirigé par Mayer joua l'ouverture de *la Gazza Ladra*. Il est impossible, on le voit, de pousser plus loin que ne le fit en cette occasion S. M. Britannique, la bonne grâce et les procédés délicats.

Rossini ne demeura pas court. Il s'était adroitement informé des morceaux qui plaisaient le plus à Georges IV, et il les demanda au chef d'orchestre. Pendant qu'on les jouait, il en faisait ressortir le mérite avec tout le tact et le discernement qu'on peut imaginer. Enfin, sous prétexte qu'il connaissait mal le *God save the King*, ne l'ayant jamais entendu exécuter que sur le piano, il pria Mayer de le faire jouer. Le roi comprit que c'était la revanche et le remercîment de l'ouverture de *la Gazza Ladra*, et il en fut visiblement touché.

Pendant le concert, il avait présenté lui-même le compositeur aux grands seigneurs et aux grandes dames de la cour. On sait ce que vaut en Angleterre la cérémonie de la présentation, même dans les cas ordinaires; à plus forte raison lorsqu'elle est accomplie par un monarque.

Les fières grandes dames de la haute aristocratie anglaises tinrent à honneur de prouver à Rossini que la présentation faite par leur roi ne pouvait se borner à un simple échange de saluts et de révérences. Elles formèrent un comité de patronesses chargé d'organiser deux grands concerts pour le *maestro*. Ce comité déploya le plus beau zèle et fit les choses largement. Par ses soins, la vaste salle d'Almack, où se donnaient les concerts de la noblesse, fut mise à la disposition du compositeur, et tous les billets furent placés pour les deux séances. Le prix de chacun de ces billets était de 2 livres sterling.

Les grands artistes présents à Londres se firent un devoir et un plaisir d'offrir leur concours à Rossini sans vouloir entendre parler de rétribution. Il n'eut à payer que l'orchestre, les chœurs et les frais de copie pour ces deux concerts, dont la recette fut énorme. Tous les soins de l'organisation lui avaient été épargnés par le comité. Il éprouva cependant une contrariété fort grande : il voulait obtenir quelques billets pour les mettre à la disposition de ses principaux artistes. Les nobles dames patronesses lui firent comprendre qu'il était impossible de laisser pénétrer des gens sans parchemins dans ces réunions absolument aristocratiques.

C'est à Londres, et non à Venise, comme le prétendent certains catalogues, que le *maestro* composa la cantate intitulée *Hommage à Byron*. Cette cantate est écrite pour une seule voix, avec orchestre et chœur. Elle contient un récitatif, un adagio, une invocation et une péroraison. Rossini la chanta lui-même au premier concert d'Almack ; il y obtint un succès éclatant. On voulut l'entendre une seconde fois. Sans tenir compte de sa fatigue, le compositeur-chanteur se rendit aux vœux de son noble auditoire. Tout alla bien jusqu'au *si* bémol de la péroraison, que le *maestro* donnait en voix de poitrine ; mais arrivé à cette terrible note, il faillit s'étrangler et ne put faire entendre qu'une sorte de râlement.

Au second concert, M[me] Catalani eut la fantaisie de chanter avec Rossini le célèbre duo du *Matrimonio segreto* : *Se fiato*. Un *bis*

formidable retentit à la fin, et ce *bis* fut suivi d'un *ter*. Ce n'était pas trop, on en conviendra, d'entendre trois fois de suite le chef-d'œuvre de Cimarosa interprété par Rossini et Mme Catalani. On n'a pu, depuis cette soirée, assister à pareille fête.

Indépendamment de Mme Rossini-Colbrand, le *maestro* fut secondé dans ces concerts par Mme Catalani, Mme Pasta, le ténor Currioni, le *basso* Placci et quelques autres artistes de talent.

Dès le commencement de son séjour à Londres, Rossini avait composé, pour faire honneur à son engagement, le premier acte d'un opéra intitulé *la Figlia dell' Aria*. Il déposa son manuscrit au théâtre du Roi, et attendit en vain le payement de la somme convenue. L'entrepreneur de ce théâtre était dans de mauvaises affaires ; il ne put aller jusqu'au bout de la saison.

Zelmira et *Otello* sont les deux ouvrages de Rossini qui ont été exécutés à Londres pendant cette saison, qu'interrompit si vite la déconfiture de l'entrepreneur du théâtre du Roi. En quittant l'Angleterre, le *maestro* remit sa procuration et l'argent qu'il fallait pour les frais, à une personne chargée de réclamer judiciairement à cet entrepreneur les sommes dues et la partition du premier acte de *la Figlia dell' Aria*, déposée à son théâtre. Il n'a jamais entendu parler depuis ni de son argent ni de sa partition.

Le *maestro* surveilla les répétitions de la *Zelmira*. Avant de les commencer, il eut soin de demander au chef d'orchestre Spagnoletti si l'artiste chargé de la partie du cor anglais avait du talent. Il tenait à la bonne exécution du grand solo de cet instrument, qui accompagne le célèbre duo des deux femmes. Le chef d'orchestre, ébaubi, lui demanda ce que c'était que le *cor anglais* : on n'avait jamais entendu parler de cet instrument en Angleterre. Rossini fut contraint d'arranger son accompagnement pour la clarinette.

Les hauts financiers, les riches commerçants de Londres voulurent naturellement imiter l'aristocratie. M. Nathaniel de Rothschild fit à Rossini des propositions au sujet d'un grand concert à

donner dans la Cité; la recette aurait égalé, sinon surpassé, celle des séances d'Almack, on en peut être sûr. Mais le *maestro* sentit qu'en donnant ce concert, il manquerait de convenance envers la noblesse, qui l'avait si chaleureusement, si efficacement patroné. Il refusa poliment les propositions de M. de Rothschild.

On lit dans une lettre de Londres, publiée dans le *Journal des Débats* du 31 décembre 1823 : « Plusieurs membres du Parlement ont donné à Rossini un banquet splendide de cinq cents couverts... les convives, après le repas, l'ont prié d'accepter un présent de 2,000 livres sterling. » Et presque tous les biographes, en reproduisant ce beau fait, lui ont donné la force d'une vérité établie sur les bases les plus solides. En réalité, le *Journal des Débats* a été dupe de quelque *puffiste*. Il n'y a eu ni banquet ni présent de 2,000 livres sterling offerts à Rossini pendant son séjour à Londres, à moins qu'on ne veuille prendre pour un banquet un dîner d'une trentaine de personnes, où il fut invité par un beau-frère de M. de Rothschild, M. Cohen, lequel tenait absolument à faire savourer au *maestro* la célèbre soupe à la tortue. Rossini mangea cette soupe incomparable par politesse et fit mine de la trouver excellente; mais il se disait intérieurement que les mets épicés du seigneur Cartoni étaient de la pâte de guimauve en comparaison. Il en fut incendié à ce point qu'il dut rester pendant trois jours la bouche ouverte.

C'est en exerçant le métier d'accompagnateur que Rossini fit de très-gros bénéfices à Londres, en dehors des deux concerts dont nous avons parlé. Il tint le piano dans une cinquantaine de soirées musicales, qui lui valurent 50 guinées chacune. Parfois il y chantait, mais par complaisance et lorsque l'auditoire lui convenait, car le chant n'était pas compris dans les conditions. Tous comptes faits, il a rapporté d'Angleterre 175,000 francs en bonnes lettres de change sur Bologne; et cet avare, qui pouvait tous les ans y faire une semblable récolte, n'a jamais voulu retourner dans cette Californie des arts et des artistes.

Une matinée musicale avait lieu régulièrement tous les jeudis

chez le prince Léopold de Saxe-Cobourg, aujourd'hui roi des Belges. Là, le futur roi, qui avait une voix de basse, chantait, soit tout seul, soit avec la duchesse de Kent, dont le beau soprano, dirigé avec beaucoup de méthode et de goût, produisait un grand effet. Rossini tenait le piano et chantait de temps en temps. Le roi d'Angleterre venait souvent de Brighton à Londres pour assister à ces matinées. Il y faisait parfois entendre sa royale voix de basse, hélas! bien dénuée de timbre, dans des duos dont le *maestro* chantait la partie de ténor tout en jouant du piano.

Un jour, l'auguste *basso* arrêta l'exécution d'un duo bouffe; il prétendit avoir commis des fautes de mesure, — peut-être avait-il raison, — et il voulait recommencer le duo pour les rectifier. Rossini lui répondit avec sa candeur naturelle : — Sire, vous avez le droit de tout faire. Allez toujours! je vous suivrai jusqu'au tombeau. — Et l'exécution, aussitôt reprise, marcha sans anicroche saisissable jusqu'à la fin.

Le goût qu'avait Georges IV pour faire de la musique avec Rossini excita la verve des caricaturistes. L'un d'eux représenta le monarque à genoux devant le compositeur, le suppliant à mains jointes de chanter quelques duos. Au-dessous de cette œuvre d'art on lisait : « Il ferait bien mieux de garder sa voix pour l'élever en faveur de ses peuples. »

Ce n'était pas seulement le musicien que le roi d'Angleterre appréciait en Rossini, il avait beaucoup d'estime pour l'homme. Le tact dont le *maestro* avait fait preuve, en gardant la juste mesure au milieu des familiarités auxquelles le conviait sans cesse l'auguste dilettante, avait surtout charmé le monarque. Il en parla plusieurs fois au comte de Lieven dans les termes les plus flatteurs.

Lorsqu'il apprit le départ de Rossini pour la France, Georges IV pria le duc de Wellington de donner une soirée musicale, où il vint, de Brighton, pour entendre une dernière fois le *maestro* et recevoir ses compliments d'adieux.

Le comte de Lieven avait souvent engagé Rossini à composer un

morceau et à le présenter au roi, avec une dédicace. Cela sentait le cadeau d'une lieue, et c'est précisément pour cette raison que le musicien ne voulut rien composer pour le monarque. Et le cadeau que Georges IV avait sans doute grande envie d'offrir au *maestro*, alla rejoindre les 2,000 livres sterling dont le trop généreux correspondant du *Journal des Débats* avait fait gratifier, à la suite d'un banquet imaginaire, l'auteur du *Barbier*, qui ne les a jamais reçues.

On a dit que Rossini avait donné beaucoup de leçons de chant pendant son séjour à Londres. En réalité, il n'en a donné qu'à une seule personne. Cette personne était une très-jeune comtesse dont les nobles parents voulaient absolument faire guider les premiers pas dans la carrière musicale par le célèbre *maestro*. Il lui fut impossible de refuser. A la première leçon, l'élève ne cessa de pleurer; à la quatrième, elle était entièrement rassurée. Ses parents, émerveillés de ses progrès, avaient les yeux remplis de larmes; il y avait assurément de quoi: elle était parvenue à solfier à peu près juste quelques notes que le *maestro* chantait lui-même, et qu'il faisait sonner à l'unisson et à l'octave sur le piano, afin de rendre l'intonation moins difficile à trouver. Il y eut dix ou douze leçons de ce genre. A cela se borne la carrière pédagogique de Rossini en Angleterre.

C'est à Londres que furent terminées, par l'intermédiaire du prince de Polignac, alors ambassadeur de France en Angleterre, les négociations qui devaient attacher Rossini à notre pays. Les bases du traité à intervenir avaient été en partie arrêtées à Paris entre le duc de Lauriston, ministre de la maison du roi, et le maître de Pesaro. Mais on n'était pas d'accord sur tous les points, et, en particulier, sur la destitution complète de Paër, à laquelle Rossini s'opposait de la façon la plus formelle. Le traité fut signé, et les choses furent arrangées de telle façon que l'auteur de l'*Agnese*, au lieu de perdre sa place, eut une augmentation d'appointements de 1,000 francs; il ne perdit que l'influence dont il avait fait parfois un pernicieux usage. Voilà comment Rossini s'est vengé des

noires intrigues ourdies pour empêcher le succès de ses ouvrages en France.

Ce traité n'était fait que pour dix-huit mois; il attribuait au *maestro* la direction du Théâtre-Italien de Paris. Rossini n'avait pas voulu s'engager pour un plus long temps, parce que le métier de directeur, qu'il avait un peu fait à Naples, ne lui était pas du tout agréable, et aussi parce qu'il ne voulait pas rester indéfiniment éloigné de Bologne, où demeuraient ses parents bien-aimés.

Toutes les conversations du *maestro* avec le roi d'Angleterre eurent lieu en français. Rossini s'était fait initier à notre langage, dès le temps de sa jeunesse, par un de nos compatriotes nommé Santerre, qui se trouvait alors à Bologne. Le musicien recevait des leçons de français de Santerre, et lui donnait, en revanche, des leçons d'harmonie. Rossini profita mieux du français de Santerre que Santerre de l'harmonie de Rossini. Il est permis de croire, cependant, que l'harmonie de l'un valait mieux que le français de l'autre.

A Londres, le *maestro* fut naturellement victime de l'épidémie des albums. Il y dut écrire, pendant son séjour, plus de cent mélodies sur ces aimables volumes. Il prenait toujours pour texte les vers de Métastase qui commencent par *Mi lagnero tacendo*, qui lui ont servi à cet usage depuis sa jeunesse. On n'exagérerait pas les choses en évaluant à trois cents le nombre des cantilènes composées par lui sur ces vers.

La veille de son départ pour la France, il trouva chez lui environ cent cinquante albums retardataires, qui sollicitaient un peu de son écriture. Il dut passer la nuit à tracer à la hâte quelques mesures de musique et sa signature sur chacun d'eux.

Et il quitta Londres avec sa femme, après un séjour d'environ cinq mois. Il y était venu dans l'unique but de composer et de faire représenter un nouvel opéra, et son opéra n'avait été ni achevé ni représenté; la seule chose sur laquelle il comptait lui fit défaut. Mais il prit une belle revanche avec les choses sur lesquelles

il ne comptait pas. L'homme propose et Dieu dispose. Le gain de 175,000 francs, qu'il fit si vite et avec si peu de peine en Angleterre, fut la base de sa fortune.

Chose singulière à noter : Rossini le chanteur et l'accompagnateur a gagné plus d'argent, jusqu'à l'époque du début de M. Duprez dans *Guillaume Tell*, que Rossini le compositeur.

Vaut-il donc mieux avoir de la voix et des doigts que du génie?

XXI

LES COMMENCEMENTS DU ROSSINISME A PARIS

RETOUR DE ROSSINI. — COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF. — LES POSITIONS, LES INTÉRÊTS ET LA RÉSISTANCE. — **L'ITALIANA IN ALGIERI** AU THÉATRE-ITALIEN DE PARIS. — LA CRITIQUE EN 1817. — **L'INGANNO FELICE.** — LE CHOIX MALVEILLANT. — GARCIA ET LA PARTITION DU **BARBIER.** — PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE CET OUVRAGE A PARIS. — LES JOURNAUX ET LE MOT D'ORDRE. — **LE BARBIER** DE PAISIELLO. — CONVERSION DE CASTIL-BLAZE. — BERTON ET PAER. — **IL TURCO IN ITALIA.** — LES MODULATIONS DE LA CRITIQUE.

Voilà donc Rossini attaché à la France par le traité qui lui conférait la direction du Théâtre-Italien de Paris. A son retour de Londres, il vint demeurer dans notre capitale, où il prit un logement rue Taitbout, n° 28.

Il faut jeter un regard en arrière pour se rendre compte de l'état de l'opinion musicale chez nous au moment où le *maestro* vint s'y fixer pour quelques années.

Paris est le lieu d'évidence de l'univers : tout ce qui apparaît dans cette ville unique rayonne sur le monde entier ; ce qui apparaît

ailleurs, quelle qu'en puisse être l'excellence, ne saurait avoir la même expansion. Les plus grands succès, hors de Paris, ont toujours quelque chose de plus ou moins local, de plus ou moins incomplet. Cela tient à beaucoup de causes, dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

On sent que les réputations établies, les positions prises dans une pareille ville, ont une valeur, une importance de premier ordre. Il est donc tout naturel que les artistes assez bien doués ou assez heureux pour y acquérir de la célébrité ou pour s'y placer d'une manière avantageuse, défendent leurs intérêts de toute sorte avec plus d'activité, d'énergie et de persévérance qu'ils n'en déploieraient ailleurs. La grandeur de ces intérêts explique la force et la durée de la résistance aux innovations qui les mettent en péril.

Aussi Paris est-il la dernière grande ville de l'univers où il ait été possible d'entendre des opéras de Rossini. Les gens habiles, qui tenaient alors les hautes positions musicales chez nous, se seraient bien gardés de faire connaître au public de notre capitale, sans y être absolument contraints, les œuvres du compositeur dont le nom retentissait partout avec un incomparable éclat. Le succès d'une seule de ses partitions pouvait faire une révolution dans le goût français et attirer chez nous le *maestro*. C'était une terrible perspective que celle de voir arriver, dans un pays où il y a si peu de théâtres, et où, par conséquent, il est si difficile de faire recevoir et représenter des opéras, un compositeur aussi renommé, aussi fécond, aussi expéditif. A lui seul, cet homme extraordinaire pouvait, s'il le voulait, suffire à tous les besoins de musique nouvelle, car il avait fait en deux ou trois semaines des œuvres de la plus grande dimension, sans parler de leur beauté. Combien lui faudrait-il d'heures pour produire un opéra comique français? Très-peu, sans doute! et cela faisait frémir les gens bien pensants et bien pansés.

Aussi, jusqu'au 1er février 1817, jour de la première représen-

tation sur notre Théâtre-Italien de *l'Italiana in Algieri*, la musique de Rossini avait-elle été lettre close pour le public parisien. « Cette production d'*il signor Rossini*, dit Martainville dans *la Gazette de France* du 2 février, ne justifie pas le titre de célèbre *maestro* dont le livret le gratifie. » Et M. X. dit dans le *Journal des Débats* du 3 février : « M. Rossini jouit aujourd'hui d'une grande réputation à Rome et dans toute l'Italie, et *c'est une preuve que son coup d'essai n'a pas été un coup de maître*. Le second acte *est d'une nullité absolue*. On remarque dans le premier une cavatine fort agréable... Le final de cet acte est d'*une* FACTURE *un peu baroque*, mais fort gai et fort original. »

Il faut admirer M. X., qui venait magistralement parler de *facture* dans un temps où la critique était faite dans les journaux de Paris par d'aimables littérateurs, dont le plus compétent en matière de musique, n'aurait pas été capable de solfier *Ah! vous dirai-je, maman!* et ce second acte de *l'Italiana*, qu'il trouve d'une nullité désespérante, contient, entre autres belles choses, l'immortel trio *Papatacci*.

Ne critiquons pas trop, toutefois, la critique de 1817. On avait tout préparé pour l'égarer. Les gens avisés qui dirigeaient le Théâtre-Italien avaient arrangé les choses de manière à diminuer le plus possible l'effet de l'œuvre de Rossini : suppression de morceaux indispensables à la pièce, transpositions meurtrières, mise en scène à contresens ou tout à fait nulle, ils n'avaient rien négligé pour atteindre leur noble but.

Et *l'Italiana in Algieri* passa presque inaperçue ; et Rossini fut absolument mis de côté pendant deux ans.

Le jeudi 13 mai 1819, on donna *l'Inganno Felice*. « Il faut être juste, lit-on dans le *Journal des Débats* du 15 mai, le seul opéra (*l'Italiana*) et les airs détachés par lesquels nous pouvions apprécier en connaissance de cause la grande réputation dont jouit il signor Rossini en Italie, ne nous avaient pas préparés à la musique tour à tour légère et touchante, agréable et expressive, de *l'Inganno fortunato*,

qui a été donné hier soir au théâtre de Louvois. *Le succès a été complet*, et cependant Pellegrini n'y chantait pas. »

Le choix d'un ouvrage en un seul acte, écrit par Rossini au commencement de sa carrière pour le petit théâtre *San Mosè*, était sans doute fort ingénieux. Les meneurs du parti de la résistance comptaient se débarrasser pour longtemps, par ce moyen, des demandes et des réclamations du public de Paris, naturellement curieux de savoir pourquoi l'Italie et l'Europe acclamaient le nom du jeune compositeur. Mais tous leurs plans furent déjoués; *la farza de l'Inganno* réussit, et beaucoup, à la grande confusion de ces beaux conspirateurs de coulisses. David tua Goliath.

La Gazette de France eut bien de la peine à s'en consoler. « Ce n'est pas qu'on ne trouve dans cette partition de Rossini, dit-elle dans son numéro du 17 mai 1819, des motifs agréables et des chants d'une expression vraie : *mais il prend trop souvent à tâche d'en étouffer la grâce sous le poids des combinaisons harmoniques.* (Voyez-vous les combinaisons harmoniques de *l'Inganno* étouffant quoi que ce soit sous leur poids?) Je doute que le nouveau système réussisse à prévaloir en France. *Si nous voulons* DE LA SCIENCE ET DU BRUIT, *nous n'avons pas besoin d'en faire venir d'Italie.* »

Comment avait pu faire *la Gazette de France* pour trouver *du bruit* dans *l'Inganno Felice?* Nous ne nous chargeons pas de le deviner! Le succès de cette œuvre charmante donna du courage aux partisans de la musique de Rossini, et prépara les directeurs du Théâtre-Italien à laisser jouer *il Barbiere*.

Après avoir créé le rôle d'Almaviva en 1816, à Rome, Garcia, obligé de revenir en France, y apporta une copie qu'il avait fait faire pour lui de la partition d'*il Barbiere*. Il voulait faire connaître cet admirable ouvrage à Paris; mais son projet y rencontra les plus grands obstacles. Nous trouvons à ce sujet, dans *la Mélodie* du 29 octobre 1842, des détails très-intéressants et très-authentiques donnés par le savant M. Richard, de la Bibliothèque, lequel les tient de Garcia lui-même, dont il a été l'ami. « Garcia

demanda, dit M. Richard, qu'on lui laissât jouer *il Barbiere* pour son bénéfice. Il le remit entre les mains des directeurs d'alors. Au bout de quelque temps, il lui fut répondu qu'on ne pouvait donner que des chefs-d'œuvre sur leur théâtre, et que *il Barbiere*, ouvrage *de mérite secondaire* d'un compositeur *à peine connu*, N'ÉTAIT PAS DIGNE D'ÊTRE OFFERT AU PUBLIC PARISIEN. Garcia ne se tint pas pour battu, et fit, l'année suivante, de la représentation du *Barbier* une des conditions principales de son engagement. C'est donc à l'opiniâtreté et au bon goût de cet admirable chanteur que nous devons, du moins en grande partie, cette interminable suite de jouissances que nous ont procurées les nombreuses partitions du plus grand musicien de l'époque. »

Grâce à la conviction, au dévouement et à l'inébranlable volonté de Garcia, *il Barbiere* fut enfin représenté à Paris le mardi 26 octobre 1819, après de nombreuses remises. « Une ouverture assez originale, dit *la Gazette de France* du 28 octobre, un duo assez joli et un final à grand fracas ont mérité un bon accueil au premier acte. *Le second avait parfaitement disposé l'auditoire à goûter les douceurs d'une nuit paisible*... Au total, le succès du *Barbier de Séville* est de nature à doubler celui de l'*Agnese*. »

Voyez-vous avec quel à-propos l'*Agnese* arrive là, et comme le bout de l'oreille de Paër se montre en cette occurrence?

« Il serait superflu, dit *le Constitutionnel* du 28 octobre, d'établir une comparaison entre la musique de Paisiello et celle de Rossini. *Ce dernier, d'ailleurs, ne saurait se plaindre de notre réserve*. Les deux compositions ont des beautés d'un ordre supérieur et de nature diverse, et il faut nous borner à jouir de celles qui nous sont offertes, *en désirant néanmoins de retrouver un jour celles dont nous sommes privés*. »

Ce léger vœu, rasant la terre, était l'habile préparation du crescendo que *le Barbier* de Paisiello, monté à la sourdine, allait, selon la croyance des conspirateurs, faire éclater *come un colpo di canone* sur l'œuvre de Rossini.

« En général, dit M. N. dans le *Journal des Débats* du 29 octobre, le premier acte a produit de l'effet : on y trouve deux duos *agréables*, et qui l'auraient été davantage s'ils eussent été *plus courts*. La cavatine de Figaro, parfaitement exécutée par Pellegrini, est *d'une facture trop pénible et trop tourmentée*, et l'air de Basile, *la Calunnia*, ne peut soutenir la comparaison avec le même air de Paisiello... Le second acte a été moins heureux que le premier... On annonce incessamment *le Barbier* de Paisiello. Je suppose que le goût présidera à cette remise... Le triomphe de Paisiello sur son concurrent deviendra, non pas plus assuré, mais plus éclatant. »

Malgré toutes les belles prophéties de M. N. et de beaucoup d'autres critiques, *le Barbier* de Paisiello, joué presque aussitôt après la première représentation de celui de Rossini, ne put se soutenir au répertoire. A sa troisième représentation, il n'y avait presque personne dans la salle. La quatrième n'eut pas lieu. Et la comparaison qui devait tuer la musique de Rossini tourna complétement à son avantage. C'est ainsi que souvent on fait du bien aux gens à qui l'on croyait faire du mal. Mais on n'en est pas plus innocent pour cela. « L'intention juge nos actions, » dit Montaigne.

On lit dans le *Journal de Paris* du 28 octobre : « Les deux cavatines de Figaro et de Rosine n'ont pas, chacune dans son genre, *un caractère bien déterminé*. Le musicien aurait pu tirer *un bien meilleur parti* de l'air de Basile, où le *signor poeta* avait mis en tableau, d'après Beaumarchais, les *piano*, les *rinforzando* et les *crescendo* de la Calomnie. (O *Calunnia*, comme on t'a calomniée !) Le final du premier acte, très-beau du reste, se termine par un *tapage* qui, en conscience, passe les bornes permises à nos modernes *vacarmini*... Nul doute que *le Barbier* de Rossini ne procure au Théâtre-Italien *quelques bonnes recettes* (il en a, en effet, procuré quelques-unes), jusqu'au moment où celui de Paisiello viendra, comme on nous en a flattés (il fut bien annoncé, à coup sûr, ce *Barbier* de Paisiello), reprendre ses droits et lui dire : *Fais place à ton maître !* »

Nous avons réservé le compte rendu de *la Quotidienne* pour le bouquet. On verra qu'il mérite cet honneur. « L'attente générale n'a point été parfaitement remplie, dit cette respectable feuille dans son numéro du 27 octobre. Le second acte est à peu près nul, et le premier n'a pas été trouvé *assez fort* pour faire oublier la musique de Paisiello. Mais (ce mais vaut son pesant d'or) le public a été agréablement surpris de voir Mme la duchesse de Berri dans sa loge. Son Altesse Royale était accompagnée du prince, son auguste époux. »

Le chef-d'œuvre comique de Rossini fut interprété à Paris, dans l'origine, par Garcia-Almaviva, Pellegrini-Figaro, Debegnis-Bazile, Graziani-Bartolo, et Mme Ronzi Debegnis-Rosine.

Mme Debegnis ne produisit pas un grand effet dans le délicieux personnage de Rosine. Cette artiste se trouvait alors fort près du dénoûment d'une situation intéressante. Après l'abandon du *Barbier* de Paisiello, elle fut remplacée par Mme Fodor, qui provoqua le plus grand enthousiasme en chantant beaucoup trop vite l'admirable *Di tanti palpiti,* de *Tancredi,* dans la scène de la leçon de musique. A dater de ce moment, le succès du *Barbier* devint inébranlable, et ce succès fut la première base de l'établissement du rossinisme en France.

On doit à cet admirable ouvrage la conversion de Castil-Blaze. En venant à Paris du fond de la Provence, l'érudit, le spirituel, l'humoriste écrivain se proposait deux choses également importantes à ses yeux : faire imprimer son livre *De l'Opéra en France,* et tancer vertement dans les journaux, s'il y pouvait trouver accès, l'audacieux novateur et sa musique révolutionnaire. En vain essaya-t-on de le ramener à des sentiments plus doux à l'égard des partitions de Rossini ; il ne voulait rien entendre, pas même ces partitions. Il fallut que Gambaro et deux ou trois de ses amis l'enlevassent en quelque sorte pour le conduire à une représentation du *Barbier.* Au troisième morceau, il était converti au rossinisme, et n'en est plus revenu. Dès le lendemain, il avait adapté des paroles

provençales à la cavatine de Figaro ; plus tard, il fit la traduction complète du *Barbier* en français. C'est par cette traduction du *Barbier*, jouée sur tous les théâtres lyriques des départements, que la musique de Rossini fit la conquête de la France entière.

Notre obligeant confrère M. Bénédit, rédacteur du *Sémaphore* de Marseille, a bien voulu nous communiquer, au sujet de la traduction du *Barbier* et des représentations de cet ouvrage sur les théâtres des départements, des renseignements très-précis qu'il tient de Castil-Blaze lui-même.

D'après ces renseignements, Castil-Blaze, qui, en 1819, suivait très-assidûment au Théâtre-Italien les représentations du *Barbier*, causant un jour avec Gambaro pendant un entr'acte — il n'y a pas loin de l'orchestre des musiciens à celui des spectateurs — lui proposa une association pour la traduction française de ce chef-d'œuvre. Gambaro accepta, et un traité fut signé. Chacun des associés devait mettre mille francs dans l'affaire pour les premiers frais de copie et de gravure.

« Huit jours se passèrent, dit M. Bénédit, pendant lesquels les deux traducteurs, d'accord sur tous les points, s'entretenaient des chances plus ou moins favorables de leur audacieuse tentative, lorsqu'un soir, Gambaro abordant Castil-Blaze, lui demanda s'il avait toujours confiance dans son projet. — Sans doute, et plus que jamais, — répondit le savant critique. — Eh bien, répliqua Gambaro, j'ai réfléchi, et je ne suis pas sans inquiétude. *Le Barbier* est une musique nouvelle et originale en dehors de tous les usages, et ne ressemble en rien au style des compositeurs adoptés de nos jours. Admirablement rendue au Théâtre-Italien, elle a obtenu beaucoup de succès; mais en sera-t-il de même avec des paroles françaises, et représentée devant un auditoire français, en province surtout où l'on ne jure que par la musique de Grétry, de Méhul et de Boieldieu? — C'est-à-dire, observa Castil-Blaze, que vous vous repentez du marché ; eh bien, qu'à cela ne tienne ! Voici le traité, je le déchire et prends l'affaire pour mon compte. »

Castil Blaze offrit sa traduction au Théâtre-Feydeau. Là on lui répondit que le théâtre de l'Opéra-Comique, destiné aux œuvres françaises, ne pouvait monter aucune traduction, fût-elle « du Pape ou du Grand Turc. » Éclairé par cette belle réponse, le traducteur prit à l'instant la diligence et partit pour Lyon, où il trouva une excellence troupe de province composée de Damoreau, Derubelle, Mlle Folleville, et deux bonnes basses; cette troupe était menée par un directeur très-intelligent, M. Singier. Castil-Blaze proposa *le Barbier*, qui fut accepté avec le plus grand empressement, et représenté avec le plus grand succès le 14 octobre 1820. Il avait, pendant deux mois, assisté à toutes les répétitions, afin de donner aux artistes les excellentes traditions du Théâtre-Italien.

Au bruit de cette bonne nouvelle, Marseille s'émut, et *le Barbier* y fut représenté pour la première fois le 18 octobre 1821, et accueilli avec le plus chaleureux enthousiasme. Voici la distribution des rôles : Saint-Ernest, Almaviva; Welch, Figaro; Darius, Basile; Fleury, Bartholo, et Mlle Cervetta, Rosine.

Après Marseille, *le Barbier* fut joué à Rouen, à Bordeaux, puis à Toulouse, à Avignon, et dans la plupart des villes des départements avant de faire sa première apparition à l'Odéon, le 6 mai 1824.

On peut, certes, critiquer les traductions de Castil-Blaze, et surtout les arrangements ou dérangements des œuvres primitives auxquels il s'est parfois livré, mais on lui doit une grande obligation pour avoir fait connaître à toute la France, en les traduisant, les chefs-d'œuvre des répertoires étrangers, et pour avoir, le premier, introduit une certaine compétence dans la critique musicale. Avant sa participation aux travaux de la presse, les journalistes, on vient d'en voir quelques preuves, parlaient de la musique sans savoir le premier mot de cet art, et rendaient avec une gravité risible des jugements plus risibles, s'il se peut, que leur gravité.

On devine que des écrivains aussi parfaitement dénués de connaissances spéciales devaient considérer comme des oracles les opinions de Berton et de la plupart des membres du Conservatoire,

et se croire infaillibles lorsqu'ils obéissaient au mot d'ordre plus ou moins habilement voilé d'un *maestro* du talent de Ferdinand Paër. L'apparition dans la critique d'un homme tel que Castil-Blaze fut donc un événement très-heureux.

L'inépuisable vogue du *Barbier* porta un coup terrible à l'opposition des intéressés et des routiniers. Elle n'en mourut pas cependant, cette opposition : les coteries malfaisantes ont la vie dure. Les personnages habiles qui, sous un titre ou sous un autre, dirigeaient le Théâtre-Italien, obligés par le public de donner du Rossini, se livrèrent à des manœuvres de toute sorte pour diminuer ou détruire le succès des ouvrages de l'auteur du *Barbier*. Nous signalerons quelques-unes de ces manœuvres chemin faisant; disons, en attendant, qu'avec la liberté des théâtres, elles eussent été, sinon impossibles, au moins fort inutiles. La concurrence en eut fait promptement justice. Mais le monopole d'un Théâtre-Italien unique leur donnait une puissance des plus dangereuses.

Il Turco in Italia fut représenté le mardi 23 mai 1820. Il eut pour interprètes Pellegrini, Bordogni, Debegnis et Mme Ronzi-Debegnis. Mme de Staël a bien fait de dire que rien ne réussit en France comme le succès. On a vu comment *le Barbier* fut traité d'abord par la critique; au *Turco,* bien des conversions éclatèrent. La terrible *Gazette de France* elle-même prépara sa modulation dans son numéro du 29 mai : « *Il Turco,* applaudi du public, dit-elle, parce que la musique est de l'auteur à la mode, et des amateurs *parce que cette musique est réellement gracieuse et piquante,* fera-t-il fureur comme *le Barbier de Séville?* »

Voilà comment les gens habiles savent se tirer d'une position fâcheuse avec un point d'interrogation.

« *Le Turc en Italie,* qui, dit *le Constitutionnel* du 5 juin (ce journal avait pris son temps afin de ne pas se tromper), vient de faire un voyage à Louvois, *fait les délices des amateurs.* Ils trouvent que Rossini a le secret de produire des effets neufs. Il étonne presque toujours et *il charme souvent.* »

Voilà des amateurs qui se trouvent là fort à própos pour aider *le Constitutionnel* à revenir à de meilleurs sentiments.

Quant au *Journal des Débats*, il ne se donne pas la peine de chercher une transition. « Le succès prodigieux du *Barbier*, de Rossini, dit-il le 2 mai, appelait d'avance la curiosité et l'intérêt sur l'opéra du même auteur, *il Turco in Italia*. La réussite a été complète. Plusieurs morceaux ont été entendus avec enthousiasme, et un très-joli duo, exécuté par Bordogni et Debegnis, a obtenu les honneurs du *bis*. » Et, le 29 mai, M. R., dans le même journal, s'exprime comme on va voir : « Malgré les efforts des hautes puissances de la gamme, dit-il, Rossini s'avance plein de gloire ; chacun de ses pas est une conquête, et, comme le Philippe de Macédoine reçut dans la même journée la nouvelle de deux victoires différentes, le même courrier apportera à cet Alexandre de la musique la nouvelle d'un double triomphe. Tandis que les dilettanti trépignaient de plaisir aux doux accents d'*il Turco in Italia*, à Londres, les froids gentlemen et les paisibles ladies se pâmaient d'admiration aux accents magiques de *Tancredi*. »

Le *Journal de Paris* demeure plus fidèle à ses premières opinions. « Nos dilettanti, dit-il le 25 mai, ne jurent plus que par *il signor* Rossini. Sa renommée ultramontaine a déjà fait plus de bruit à Paris que celle de dix compositeurs français... » Suit une critique de deux cavatines. « Il serait facile, du reste, ajoute le rédacteur anonyme, de signaler plusieurs réminiscences. (Il eût été honnête de les signaler en termes positifs, afin de permettre au lecteur d'en vérifier la réalité.) Il en est une surtout qui, portant sur un morceau de *la Création*, d'Haydn, prouve que le compositeur italien n'a pas songé que nous avons, sur ce chapitre, une mémoire aussi bonne que la sienne. »

Quant à *la Quotidienne*, elle croit devoir garder un silence prudent. La duchesse de Berri n'assistait pas, sans doute, à la première représentation d'*il Turco in Italia*.

XXII

LA TACTIQUE ET LES JOURNAUX

LE PLAN DES ANTAGONISTES. — LA PART DU FEU. — LES CAUSES DE L'EFFROI. — FERDINAND PAER. — SON PORTRAIT PAR M. FÉTIS. — **TORVALDO E DORLISKA.** — **LA PIETRA DEL PARAGONE.** — LE FINAL SUPPRIMÉ. — **OTELLO.** — DÉBUT DE CASTIL-BLAZE AU **JOURNAL DES DÉBATS.** — **LA GAZZA LADRA** JUGÉE PAR **LA QUOTIDIENNE**, PAR **LE CONSTITUTIONNEL** ET LE **JOURNAL DES DÉBATS.** — M. ÉVARISTE DUMOULIN. — LA SALLE LOUVOIS ET LE BARIL DE POUDRE.

La tactique des adversaires du rossinisme fut très-habile. Mutilée par leurs soins, on le doit croire, *l'Italiana in Algieri* passa presque inaperçue en 1817. En 1818, ils avaient répandu le bruit de la mort de Rossini avec le zèle le plus touchant. Le grave *Moniteur* dut prendre la parole pour démentir ce bruit.

Il fallut cependant céder quelque chose aux réclamations et aux vœux de certains artistes et de certains dilettantes, désireux, les uns de chanter de la musique de Rossini, les autres d'en entendre, et l'on choisit, en 1819, une simple *farza*, c'est-à-dire un opéra bouffe en un seul acte, dans le répertoire du maître de Pesaro, déjà si riche en grands ouvrages, pour se débarrasser des réclamations et des vœux sans faire courir trop de dangers à la sainte

cause de la résistance. On savait bien que ce n'est pas avec une œuvre de la dimension de *l'Inganno felice* que la renommée d'un compositeur peut s'établir définitivement à Paris, quel que soit, d'ailleurs, le mérite de cette œuvre.

Enfin, on avait dû céder à une clause formelle de l'engagement de Garcia, et monter, avec la plus mauvaise grâce possible, cet ouvrage *d'un mérite secondaire* qui se nomme *le Barbier de Séville*. Mais on avait pris les précautions les plus philanthropiques, soit pour en empêcher le succès, soit pour enrayer ce succès, si, par miracle, la vitalité de l'ouvrage de Rossini parvenait à dominer tous les mauvais vouloirs. La première représentation du *Barbier*, souvent annoncée, avait été retardée le plus possible, et, pendant le temps de ce retard, on montait avec toute la sollicitude imaginable l'ouvrage de Paisiello, qui porte le même titre, afin de pouvoir l'opposer avec toute l'opportunité voulue à la production du jeune et téméraire compositeur; et l'on avait arrangé les choses de façon à faire demander *le Barbier* de Paisiello par la plus grande partie des journaux influents.

Cependant, à la troisième représentation de l'œuvre de l'auteur de *la Molinara*, la salle demeura vide; le public, mis en demeure de comparer et de juger, avait prononcé son verdict. A compter de ce moment, *le Barbier* de Rossini, où Mme Mainvielle-Fodor remplaça Mme Ronzi-Debegnis dans le rôle de Rosine, obtint l'éclatant succès qu'il mérite et méritera toujours, et les gens influents qui dirigeaient toutes choses au Théâtre-Italien de Paris renoncèrent à faire représenter *le Barbier* de Paisiello pour les banquettes et les pompiers.

Ces gens habiles virent bien qu'il ne fallait pas songer à étouffer dans l'ombre, à écarter par des fins de non recevoir le reste du répertoire de Rossini. Aussi, préparèrent-ils la représentation d'*il Turco in Italia,* afin de faire, comme on dit, la part du feu; et ce dernier ouvrage, qui, si charmant soit-il, ne peut cependant être mis au rang du *Barbier*, fut en général beaucoup mieux traité

par les journaux que le chef-d'œuvre comique de Rossini, les citations du précédent chapitre l'ont assez fait voir.

Mais « les petits hanicrochements sont cachés soubz le pot aux roses, » dit Rabelais. En obéissant aux désirs du public du Théâtre-Italien, qui voulait du Rossini à toute force, les gens habiles lui en donnèrent plus qu'il ne fallait dans *il Turco in Italia*. Ils avaient eu soin, en effet, d'intercaler dans cet ouvrage des morceaux capitaux pris dans d'autres partitions de son auteur alors inconnues à Paris, — l'incomparable sextuor de *Cenerentola*, par exemple,—dans le double but de diminuer les chances de succès de ces partitions, au moment où il faudrait enfin les livrer à l'empressement irrésistible du public, et de fortifier, par des apparences de preuves, l'accusation de se répéter incessamment, qu'ils n'avaient pas manqué de prodiguer sur tous les tons et dans tous les modes au compositeur dont l'inépuisable fécondité les désolait.

Il est, d'ailleurs, aussi facile d'expliquer l'effroi de ces tacticiens qu'il est difficile de justifier les moyens dont ils firent usage. L'invasion d'un répertoire de trente-quatre opéras dans un pays comme le nôtre, où les théâtres sont fort rares, les faisait frémir pour leurs intérêts d'amour-propre, de position et d'argent. La perspective de l'inévitable succès de la plupart de ces opéras, succès qui ne pouvait manquer d'attirer leur auteur à Paris, les faisait frémir encore davantage, s'il est possible. Qu'allaient devenir ces gens habiles si Rossini venait en France, et y déployait cette fécondité, cette facilité prodigieuses, qui lui avaient permis de créer en treize jours *le Barbier*, en vingt jours *Otello* et en dix-huit jours *Mosè?* Ils ne pourraient résister à la concurrence d'un compositeur capable d'écrire une partition d'opéra comique en une semaine!

Le plus épouvanté, et, par conséquent le plus actif des tacticiens de la résistance, fut Ferdinand Paër; non-seulement il craignait Rossini le compositeur, mais encore il craignait, et à juste titre, Rossini le chanteur et Rossini l'accompagnateur. Pourquoi? Les extraits suivants de la notice consacrée à l'auteur de l'*Agnese* par

M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, le feront assez connaître :

« Paris, dit M. Fétis, semblait devoir exercer sur l'auteur de *Camilla*... l'heureuse influence qu'il avait eue sur d'autres artistes célèbres... c'est-à-dire transformer son talent... et surtout lui faire justifier par de belles compositions le choix que l'Empereur avait fait de lui pour diriger sa musique... Il n'en fut point ainsi, car dès ce moment *Paër borna lui-même sa carrière* aux soins d'une COURTISANERIE peu digne d'un tel artiste. Incessamment occupé de détails de représentations à la cour, ou de concerts, on le vit... ne plus produire qu'à de longs intervalles un *Numa Pompilio*, une *Didone*, une *Cléopâtra* et des *Baccanti*, qui n'ajoutèrent rien à sa renommée. *Accompagnateur parfait et chanteur excellent, c'était aux succès de ces deux emplois qu'il avait* BORNÉ SON AMBITION... Lorsque le prince, qui payait ses services avec tant de magnificence, eut été renversé du trône, ce n'est point à son génie... que Paër demanda des ressources contre l'adversité ! Faible comme tous les hommes de cour que la fortune abandonne, il ne fit que se plaindre et *se rabaisser encore*, jusque-là qu'il se mit à remplir *chez de simples particuliers* le rôle qu'il avait joué près de Napoléon. On le voyait chaque matin courir chez des chanteurs ou des instrumentistes, perdre son temps à préparer des soirées de musique, à concilier de petits intérêts d'amour-propre, et quelquefois A OURDIR DE MISÉRABLES NOIRCEURS ITALIENNES contre l'artiste qu'il n'aimait pas ou dont il croyait avoir à se plaindre... En 1812, Paër avait été choisi par Napoléon pour succéder à Spontini dans la direction de la musique du Théâtre-Italien. Il conserva cette position après la restauration de 1814. Lorsque Mme Catalani eut obtenu l'entreprise du Théâtre-Italien, elle choisit Paër pour en diriger la musique. Sa faiblesse pour les prétentions de cette femme... compromit alors le nom de Paër aux yeux des artistes et des amateurs instruits. Elle eut pour résultat, en 1818, la destruction et la clôture du théâtre... La maison du roi reprit ce spectacle à sa charge, et Paër rentra dans la direction de la

musique... On remarqua qu'il éloignait autant qu'il pouvait le moment de l'apparition, à Paris, des opéras de Rossini, et que lorsqu'il fut obligé de mettre en scène *le Barbier de Séville*, pour le début de Garcia, et de lui faire succéder quelques autres ouvrages du même compositeur, *il employa de certaines manœuvres sourdes pour nuire à leur succès*. »

C'est à ces nobles mains qu'était, en partie, confié le destin du répertoire de Rossini à Paris. Aussi pas un des ouvrages de ce répertoire n'a-t-il été exécuté tel que le compositeur l'a écrit. Suppressions, adjonctions, transpositions, mauvaises distributions de rôles, dérangements de toute sorte, rien ne fut épargné pour en diminuer ou en détruire l'effet. Et de l'époque de ces belles combinaisons datent, chez nous, certains préjugés contre le rossinisme, dont le temps n'a pas complétement fait justice.

Au *Turco in Italia* succéda, au Théâtre-Italien de Paris, *Torvaldo e Dorliska*, dont la première représentation eut lieu le mardi 21 novembre 1820. Mlle Naldi remplit le rôle de Dorliska et Pellegrini celui du tyran.

Le Constitutionnel du 23 novembre 1820 dit, au sujet de cet ouvrage : « Les plus intrépides dilettanti n'ont pu résister à l'ennui qu'ils ont éprouvé. C'est pourtant Rossini qui a composé la musique de cet opéra, qu'on ne joue plus en Italie et qu'on a eu la bizarre idée de monter à Paris. Rossini lui-même ne compte plus cette composition parmi celles qui sont dignes de lui. »

Et c'est précisément parce que Rossini ne comptait plus la partition de *Torvaldo e Dorliska* parmi celles qui sont dignes de lui qu'on eut *la bizarre idée* de la faire entendre à Paris. Ne fallait-il pas calmer l'effervescence produite chez les dilettantes par l'éblouissant *Barbier*, et maintenir à une assez haute température *il Turco in Italia*?

La Pietra del Paragone fut représentée le jeudi 5 avril 1821. Les rôles furent tenus par Garcia, Pellegrini, Debegnis et Mme Ronzi Debegnis.

Du délicieux ouvrage qui fit exempter Rossini de la conscription en 1812, les tacticiens avaient fait un pastiche insupportable. Qu'on en juge! « Ce qui a produit le plus d'effet dans l'œuvre, dit le *Journal de Paris* du 9 avril 1821, ce sont deux duos, l'un de Generali, l'autre de l'acteur Pellegrini. »

Le *Journal de Paris* néglige de dire que les tacticiens avaient eu l'audace de supprimer l'admirable final *Sigillara*, qui avait fait en grande partie la fortune de *la Pietra del Paragone* à Milan. Il l'ignorait sans doute, et les autres journaux n'en savaient pas beaucoup plus que lui au sujet cette caressante suppression.

« A l'exception de trois ou quatre morceaux, dit *la Gazette de France* du 9 avril 1821, cette musique manque de cette chaleur, de cette originalité qui caractérisent d'autres productions de Rossini. »

Le *Journal des Débats* fait justice, dans une certaine mesure, des procédés de l'administration du Théâtre-Italien. « Est-ce honorer un compositeur célèbre, demande-t-il dans son numéro du 16 avril 1821, que de lui imputer un misérable pastiche, dans lequel on a intercalé des airs qui lui appartiennent véritablement, mais qui ont été faits pour une autre pièce, et pour une pièce d'un genre absolument opposé? »

Mais, ô *Débats!* Paër et sa docte cabale ne tenaient pas du tout à honorer Rossini.

La première représentation d'*Otello* eut lieu à Paris, le mardi 5 juin 1821. Le rôle du More fut rempli par Garcia, celui d'Elmiro par Levasseur. Mme Pasta débuta dans celui de Desdemona.

Les débats du procès de la conspiration du 19 août 1820, à la Cour des pairs, absorbaient la presque totalité des colonnes des journaux de cette époque.

Le *Journal de Paris* dit, au sujet d'*Otello*, dans son numéro du 7 juin 1821 : « On trouve de l'originalité dans les motifs, des chants heureux et, s'il faut le dire, quelques réminiscences. »

La Quotidienne se contente d'annoncer la première représentation, et *la Gazette de France* est muette.

Le Constitutionnel du 18 juin 1821 dit : « L'*Otello* de Rossini est entendu à Louvois avec *beaucoup d'admiration* et *un peu d'ennui*. La débutante, Mme Pasta, dont la voix a plus d'étendue que de suavité, a réussi. Le rôle du More fait le plus grand honneur à Garcia, et Levasseur s'est également distingué dans le rôle du père de Desdemona, par la beauté de sa voix et la grande précision de sa méthode de chant. »

C'est par le compte rendu d'*Otello* que Castil-Blaze fit son entrée au *Journal des Débats*. Avec lui, nous allons enfin trouver quelque compétence dans la critique musicale. Il était temps.

« La musique d'*Otello*, dit-il dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 18 juin 1821, signé XXX, étincelle de beautés du premier ordre ; on y trouve le charme, le sentiment, le brillant coloris, la verve, les effets entraînants de l'auteur du *Barbier de Séville*... Le final du premier acte a excité des transports qu'il serait difficile de décrire... *L'harmonie varie les formes sans jamais en altérer les gracieux contours*... Le troisième acte est celui dont la musique offre le plus d'originalité ; la couleur en est sombre ; la romance du *Saule*, que Desdemone chante en s'accompagnant de la harpe, est d'un merveilleux effet. Le sifflement lugubre des vents se mêle à d'harmonieux accords... Les prestiges de l'art musical s'unissent admirablement à cette scène que l'auteur a traitée avec une grande supériorité de talent. »

A la bonne heure ! voilà donc un critique instruit de l'art dont il parle; cela console un peu des observations ridicules des littérateurs non musiciens, lesquels n'avaient d'autre ressource, pour trancher du connaisseur et de l'écrivain spécial, que celle de prendre les renseignements et le mot d'ordre de certains compositeurs plus ou moins hostiles aux ouvrages de Rossini.

La Gazza Ladra fut représentée le mardi 18 septembre 1821. Elle eut pour interprètes Mme Mainvielle-Fodor, Mlle Rossi, Galli, Bordogni et Graziani.

« S'il existait quelque lassitude dans la salle avant que la véri-

table représentation commençât, dit *la Quotidienne* du 20 septembre 1821, l'allure vive, originale et brillante de Rossini l'a fait bientôt disparaître... Les connaisseurs ont trouvé dans ce morceau (l'ouverture) assez de caractère, de véritable richesse et d'entraînement, pour que les applaudissements aient été unanimes... Il y a cependant une chose qui peut arrêter son essor à Paris (l'essor de la partition) sans diminuer le mérite de son auteur, c'est le grand nombre des emprunts qu'on lui a faits pour *le Barbier* et pour *le Turc*. Une partie de ce qu'elle a de plus brillant *n'est plus nouveau pour nous.* »

Mais c'était précisément pour que *la Gazza* et beaucoup d'autres ouvrages de Rossini ne parussent pas nouveaux à Paris le jour de leur première représentation, qu'on leur avait fait tous les emprunts dont on avait bourré *le Barbier*, *il Turco*, *la Pietra del Paragone* et le reste. O tactique!

« Rossini, dit M. Évariste Dumoulin dans *le Constitutionnel* du 20 septembre 1821, a un autre avantage que celui de la nouveauté : *depuis quelques années l'art théâtral a fait de grands progrès chez les artistes italiens* dont nous avons ici l'élite, et hier *la Pie voleuse* a été jouée par eux *mieux peut-être qu'elle ne pourrait l'être sur nos meilleurs théâtres.* »

Mais ces artistes italiens chez qui l'art théâtral avait fait de si grands progrès, ils avaient tous été formés par la musique de Rossini, que l'opposition accusait sans cesse d'être anti-dramatique et anti-théâtrale.

« Supposez de pareils interprètes, ajoute M. Évariste Dumoulin, supposez de pareils interprètes exécutant dans leur nouveauté *Sylvain*, *Félix*, *Camille*, *Euphrosine*, *Montano*, *Jeannot et Colin*, *la Caverne*, *les Deux Journées*, *Zoraïme et Zulnare*, ET VOUS ME DONNEREZ DES NOUVELLES DE ROSSINI! »

Oui, supposez de pareils interprètes aux ouvrages dont parle M. Évariste Dumoulin, et vous verrez qu'il sera plus facile de donner des nouvelles de Rossini à ce perspicace feuilletoniste que de

donner à Rossini des nouvelles de *Zoraïme et Zulnare*, par exemple.

« *Le Barbier de Séville*, dit Castil-Blaze dans *le Journal des Débats* du 20 septembre 1821, a fourni quelques exemples très-plaisants de la versatilité de nos aristarques musico-littéraires. — Elle (*la Gazza*) renferme tant de choses remarquables, qu'on peut en retrancher le morceau critiqué (le chœur du jugement, où il trouve des réminiscences d'un passage de l'*Orphée* de Gluck). Il en restera assez pour faire un bel et long opéra. »

Le public ratifia, par son empressement et sa chaleureuse attitude aux représentations de *la Gazza*, l'opinion de Castil-Blaze, et laissa M. Évariste Dumoulin dire tout seul dans *le Constitutionnel* : « Les dilettantes prétendent que, pour porter un jugement sain sur une composition de cette importance, il faut l'entendre dix fois au moins : *je consens bien à aller voir une fois encore le second acte,* MAIS JE RENONCE A JUGER LE PREMIER. »

Donc, M. Évariste Dumoulin s'est contenté de ne pas retourner au premier acte de *la Gazza*. On ne peut s'empêcher de louer cette conduite modérée, surtout lorsqu'on la compare à l'aveu suivant, fait plus tard par M. Berlioz : « S'il eût été alors en mon pouvoir, dit-il, de mettre *un baril de poudre* sous la salle Louvois et de *la faire sauter* pendant la représentation de *la Gazza* et d'*il Barbiere,* AVEC TOUT CE QU'ELLE CONTENAIT, à coup sûr je n'y eusse pas manqué. »

Mais voici venir M. Berton et son opuscule intitulé *De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*. Cet écrit en *ique* mérite une mention particulière ; nous allons la lui consacrer.

XXIII

LES LUTTES DU ROSSINISME EN FRANCE

LE PAMPHLET DE BERTON, INTITULÉ : **DE LA MUSIQUE MÉCANIQUE ET DE LA MUSIQUE PHILOSOPHIQUE.** — LES ROULADES ET LES COLOMBES. — L'AUTOMATE JOUEUR D'ÉCHECS ET L'AUTOMATE COMPOSITEUR. — **ELISABETTA.** — **TANCREDI.** — EFFETS DE LA TACTIQUE. — UNE STROPHE MÉMORABLE. — **CENERENTOLA.** — UN SEUL THÈME POUR TRENTE OPÉRAS. — **MOSÈ.** — LIBÉRALISME, ROMANTISME ET ROSSINISME. — CASTIL-BLAZE BON PROPHÈTE. — SITUATION DU ROSSINISME EN FRANCE A LA FIN DE 1823.

Henri-Montan Berton, le très-remarquable compositeur de la partition de *Montano et Stéphanie*, le beaucoup moins remarquable auteur du pamphlet intitulé : *De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*, passa sa vie à tout approuver, tout, excepté les œuvres de Rossini. C'est avoir la main malheureuse, on en conviendra. La collection de ses rapports à l'Institut est une guirlande ininterrompue d'éloges, de compliments, de glorifications, dispensés, avec une abondance inépuisable, à toutes les inventions douteuses, à toutes les méthodes véreuses, à toutes les compositions fâcheuses ; il n'est pas de joujou, de machine puérile, de jeu de cartes didactique, dont les inventeurs plus ou moins ingénieux

n'aient joui de son approbation pleine et entière. Il les célébrait en vers lorsque la prose lui paraissait insuffisante. L'auteur de cette notice l'a vu se pâmer d'admiration à des expériences de télégraphie sonore qui, certes, ne méritaient pas un tel honneur.

Sans Rossini et sa musique, l'existence entière de Berton se serait écoulée dans la monotonie du panégyrique : mais avec l'auteur de *Tancrède* et d'*Othello*, celui d'*Aline Reine de Golconde* prit les choses au tragique. Il consacra sa double plume de prosateur et de poëte à combattre les innovations et le style du brillant Pesarote. C'est Berton qui a écrit dans un article de *l'Abeille* cette phrase mémorable : « Quoi qu'il dise et quoi qu'il fasse, *M. Rossini ne sera jamais qu'un petit discoureur en musique.* »

Le pamphlet *de la Musique mécanique et de la Musique philosophique* parut en 1822 et eut une seconde édition en 1826 ; dans cet écrit, Berton prend la question de haut, comme l'exigeait le mot « philosophique » placé dans le titre. Il établit d'une main puissante la différence entre le pur instinct et les facultés morales. « L'usage isolé de nos facultés physiques, dit-il, ne nous placerait qu'au rang de tous les êtres organisés, et souvent même nous laisserait au-dessous de quelques-uns, sans la suprématie que nous donne incessamment la puissance de nos facultés morales. »

Jusque-là, tout va bien, et personne ne s'avisera de contester au docte membre de l'Institut la différence entre l'instinct et les facultés morales. Mais comment passera-t-il de la création au déluge, c'est-à-dire de sa métaphysique vraiment digne de M. de Lapalisse, à son fait, qui est la verte critique du style rossinien? Comment prouvera-t-il, surtout, que l'auteur du *Barbier* et d'*Othello* n'ait fait usage que de ses facultés physiques en composant de pareilles œuvres? C'est là pourtant ce qu'il faudrait faire pour justifier le nom de musique mécanique donné si complaisamment à ces immortelles créations.

Un logicien de la force de Berton ne s'embarrasse point pour si peu. Il invoque tour à tour et les lois civiles qui réglaient l'emploi

des moyens de la musique chez les Grecs, « nos maîtres en toutes choses, » et Aristote, et Haydn, sans oublier Pergolèse, Sacchini, Gluck, Sarti, Grétry, Jomelli, Piccini, Méhul et Mozart. S'il ne joint pas à ces noms illustres celui de Berton, c'est par excès de modestie, on le sent à chaque ligne; mais on sent aussi qu'il a dû se faire une terrible violence pour le laisser de côté.

Ce qui vaut particulièrement aux œuvres de Rossini la qualification de musique mécanique, ce qui doit à tout jamais les priver du noble titre de musique philosophique, c'est, selon Berton, qu'elles violent perpétuellement la loi de *l'unité*. Et comment Rossini viole-t-il cette loi suprême? en faisant chanter l'orchestre dans les moments où l'acteur, obligé de déclamer ou de réciter, ne peut chanter lui-même! C'est là le grand forfait du *maestro* : il chante toujours, soit par l'organe des chanteurs, soit par celui des instruments, et chanter toujours, c'est évidemment réduire en poussière la loi suprême de *l'unité*. S'il eût interrompu le chant à chaque minute pour laisser la place libre aux longs et ennuyeux récitatifs soutenus par quelques accords ou quelques trémolos des seuls instruments à cordes, comme on faisait avant l'apparition de ses œuvres, il aurait eu toute *l'unité* du monde.

Et voilà, surtout, pourquoi la musique de Rossini est de la musique mécanique et non de la musique philosophique.

Berton, d'ailleurs, a le bon goût de ne pas nommer Rossini dans son pamphlet; mais il le désigne si clairement, qu'il est impossible de ne pas le reconnaître.

Sur le chapitre des roulades, le terrible critique s'en donne à cœur joie, qu'est-il besoin de le dire? Toutefois, une chose le chagrine : « On a reproché à Gluck, dit-il, d'avoir introduit des *roulades* dans son beau duo : *Aimons-nous;* je ne crois pas que l'on puisse précisément qualifier du mot *roulade* le passage que l'on a voulu critiquer : c'est plutôt, si l'on pouvait s'exprimer ainsi, un *roucoulement amoureux* qu'une véritable roulade. Je suis persuadé qu'en sa vie, Gluck avait souvent pris plaisir à écouter, à observer *les chants des*

colombes amoureuses; et l'on ne peut nier que dans la situation où Renaud et Armide se trouvent placés, il n'en ait fait la plus ingénieuse et la plus heureuse imitation. »

Mais l'imitation exacte des roucoulements d'animaux dénués de facultés morales, ô Berton ! est précisément l'opposé de la musique philosophique. C'est de la musique mécanique s'il en fut jamais au monde. Qu'y faire ? ne fallait-il pas repousser à tout prix l'accusation du crime de *roulade* intentée à Gluck?

La grande malice du pamphlet est réservée pour la fin. Berton rencontre Maëlzel, le mécanicien qui a donné son nom au métronome inventé par Winkel et à l'automate joueur d'échecs construit par Kempelen, et lui dit : « Puisque vous avez calculé toutes les chances de l'échiquier, et qu'elles sont bien plus nombreuses que celles de l'harmonie de notre système musical, *vous pourriez peut-être construire une machine propre à composer de la musique ?* »

Et Maëlzel répond modestement : « Oui, je pourrais en faire une propre à composer de la musique telle que celle de MM. ***, mais non qui puisse rien produire de semblable aux œuvres des *Mozart*, des *Cimarosa*, des *Sacchini*, etc. Ce pouvoir ne m'est pas départi. »

C'est le nom de Rossini qu'il faut lire, s'il vous plaît, à la place des astérisques.

Maëlzel, qui se chargeait si paisiblement du soin de construire une machine propre à composer de la musique de Rossini, et qui se laissait congratuler sans vergogne au sujet de l'automate joueur d'échecs, ne disait pas tout au naïf Berton. Il ne lui disait pas, par exemple, qu'un habile joueur d'échecs en chair et en os était caché dans l'intérieur du socle renfermant le mécanisme de l'automate, et que cet habile joueur d'échecs en chair et en os faisait mouvoir tous les ressorts. Et le grand métaphysicien de la musique philosophique, si ferré sur la différence des facultés physiques et des facultés morales, croyait avec componction que l'automate jouait tout seul aux échecs, c'est-à-dire qu'il réfléchissait, calculait et choisissait.

Sans doute, Maëlzel aurait construit une machine capable de composer de la musique de Rossini si Rossini lui-même avait consenti à se cacher sous le socle et à la mettre en mouvement.

Signées du nom d'un des compositeurs les plus célèbres de l'école française, ces arguties, ces puérilités, qui font sourire aujourd'hui, trouvèrent beaucoup de partisans au moment de leur apparition, surtout parce que les œuvres de Rossini, reléguées au Théâtre-Italien, étaient connues seulement d'une très-petite partie du public. Les partisans de ces œuvres, désignés sous le nom de *dilettanti* par les journaux de l'époque, formaient, à l'origine, une classe à part, une sorte d'exception. Mais les traductions de Castil-Blaze, en vulgarisant par toute la France les partitions du *maestro*, mirent fin à cette situation, que nous avons dû faire connaître au moyen de nombreux extraits des journaux et d'une longue mention du pamphlet : *De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*.

C'est Berton qui, le premier, donna le nom de *Vacarmini* à l'auteur du *Barbier*. C'est lui qui, pour le plus grand avantage de l'honneur national, introduisit dans les journaux l'habitude d'employer certains mots italiens toutes les fois qu'il était question des œuvres de cet auteur. Les partisans de ces œuvres étaient invariablement nommés *dilettanti;* Rossini s'appelait *il signor Rossini;* un librettiste était *il signor Poeta*. Cet aimable baragouin avait été mis à l'ordre du jour dans le but de rappeler sans cesse au public français l'origine étrangère des opéras de Rossini. D'une question d'esthétique, on avait eu l'habileté de faire une question de chauvinisme.

A l'arrivée de Rossini à Paris, Berton changea complétement d'attitude. Il combla de compliments et de prévenances celui qu'il avait si charitablement nommé *il signor Vacarmini*. Mais il ne changea rien à sa croyance à l'égard de la possibilité de créer des machines intelligentes. Le fait suivant le fera bien voir. Un jour, il invita Rossini, Cherubini et Boieldieu à venir entendre chez lui un orgue improvisateur de nouvelle invention. Rossini, par poli-

tesse, se rendit à cette invitation, après avoir témoigné sa complète incrédulité au sujet de l'orgue improvisateur. L'événement lui donna raison. Le premier morceau qu'improvisa cet orgue fut l'ouverture de *la Gazza Ladra.* Dès les premières notes de cette ouverture, Rossini dit à Cherubini et à Boieldieu : « Vous le voyez, c'est une mystification ! » Et il sortit en haussant les épaules.

Cela dit, reprenons la suite des premières représentations des ouvrages de Rossini à notre Théâtre-Italien.

Elisabetta fut donnée le 10 mars 1822 ; elle eut pour interprètes Mme Mainvielle-Fodor-Élisabetta, Mlle Cinti-Matilda, Garcia-Norfolk et Bordogni-Leicester.

« L'*Élisabeth* de Rossini, dit *la Gazette de France* du 14 mars 1822, a obtenu d'autant plus de succès que le compositeur y a été trouvé *plus sage* qu'il ne l'est ordinairement. »

« L'étoile de Rossini a pâli un moment, dit *le Constitutionnel* du 18 mars 1822, et les partisans exclusifs du grand compositeur, qui d'abord avaient triomphé, ont fini par éprouver un véritable échec... La vérité est que l'ouvrage doit la plus grande partie de son succès au talent de Mme Fodor. »

« *Elisabetta*, dit Castil-Blaze dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 15 mars 1822, renferme de très-beaux morceaux de musique, et les morceaux les moins remarquables contiennent des beautés qui doivent fixer l'attention des connaisseurs... On y retrouve l'imagination brillante de Rossini, ses jeux d'orchestre favoris, ses effets de rhythme dont le charme entraînant agit d'une manière si puissante sur l'auditoire. »

Tancredi fut interprété pour la première fois à Paris, le mardi 23 avril 1822, par Mme Pasta-Tancredi, Mlle Naldi-Amenaïda, Levasseur-Orbassan et Bordogni-Argyre.

« Comme dans tous les opéras de Rossini, dit *la Gazette de France* du 25 avril 1822, on trouve dans celui-ci des morceaux d'un grand effet, et d'autres qui n'en produisent plus parce qu'ils sont semés partout. »

La tactique des meneurs de la résistance n'était pas trop maladroite, on le voit. En intercalant les principaux morceaux d'un ouvrage dans d'autres ouvrages joués antérieurement à celui-ci, on use presque infailliblement l'effet de ces morceaux.

« La musique de *Tancredi*, dit Castil-Blaze dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 25 avril 1822, est fort belle et justifie pleinement la réputation qui l'a précédée. »

« Ils ont écouté, dit *le Constitutionnel* du 27 avril 1822, ils ont crié *bravo* ! mais ils n'avaient pas l'air d'être bien pénétrés de l'admiration qu'ils exprimaient... Quoi qu'il en soit, *Tancrède*, qui est loin, sans doute, *de nuire à la brillante renommée de Rossini*, n'ajoute rien, cependant, à la réputation de l'auteur du *Barbier*, etc. »

A tant de prose faisons succéder quelques vers pour la plus grande satisfaction des amis de la variété. A propos de *Tancredi*, l'un des plus terribles antagonistes de Rossini, caché sous le pseudonyme de *l'Amateur du Morvan*, publia, dans *la Gazette de France* du 7 mai 1822, la parodie suivante de la célèbre strophe de Lefranc de Pompignan :

« La Seine a vu sur ses rivages
Certain amateur *Morvandeau*
Railler les immortels ouvrages
Du *Collinet de Pesaro*.
Cris impuissants ! fureurs bizarres !
Tandis que des pédants barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Rossini, bravant leurs reproches,
Versait des flots de doubles croches
Sur ses téméraires censeurs ! »

Et vive la poésie !

Cenerentola fut interprétée le samedi 8 juin 1822, jour de sa première apparition en France, par Mmes Bonini, Galli, Pellegrini, Bordogni et Profeti.

Le soin touchant qu'on avait eu d'intercaler les principaux morceaux de cet ouvrage dans *il Turco* produisit ses résultats naturels.

« *Le Barbier* fut reçu froidement, dit *la Quotidienne* du 10 juin 1822, parce qu'il ne ressemblait à rien de ce qu'on connaissait : la *Cenerentola* vient de recevoir un accueil à peu près pareil, par la raison contraire. »

« La partition du maître italien, dit *la Gazette de France* du 11 juin 1822, offre des morceaux charmants. *Il est seulement à déplorer qu'ils eussent déjà perdu, en grande partie, le charme de la nouveauté! Tout Paris les avait entendus cent fois* dans le *Turco.* »

« C'est fort commode, dit *le Constitutionnel* du 10 juin 1822; avec deux compositions musicales qui obtiennent un grand succès, on trouve moyen de faire trente opéras superbes; UN SEUL THÈME SUFFIT; *en changeant de ton on fait pleurer; en précipitant la mesure on fait rire, et avec des variations on fait danser.* »

Et voilà *Cenerentola* jugée et bien jugée.

Castil-Blaze fut sévère pour cet ouvrage, on va le voir : il n'en parla pas, toutefois, avec cette aimable légèreté dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 10 juin 1822. « Médiocre et négligée sur certains points, dit-il, la musique de la *Cenerentola* offre néanmoins des morceaux de la plus grande beauté... Le sextuor qu'on avait déjà applaudi dans le *Turco* a produit encore plus d'effet dans *Cenerentola.* Ce morceau est extrêmement remarquable par l'originalité des motifs qui le composent et par la manière dont ils sont traités. Les voix et les instruments y sont mariés avec autant d'adresse que de goût. »

Mosè fut le dernier ouvrage de Rossini monté à Paris avant l'arrivée du *maestro* dans notre capitale. La première représentation de ce chef-d'œuvre eut lieu le dimanche 20 octobre 1822. Ses interprètes furent Mme Pasta-Elcia, Mlle Cinti-Amalthea, Levasseur-Moïse, Zuchelli-Faraone, Garcia-Osiride, et Bordogni-Aaron.

« Mme Pasta, Zuchelli, et Levasseur... dit *la Quotidienne* du 22 octobre 1822, ont obtenu des applaudissements dont la plus grande part, cependant, doit être pour le compositeur de ce bel

ouvrage, qui, malgré des réminiscences assez nombreuses, est sublime et ravissant, surtout dans l'expression des sentiments religieux. »

La troupe italienne, placée à cette époque sous la direction d'un mandataire de la liste civile, chantait alternativement à la petite salle Louvois, au théâtre Favart, et sur la vaste scène de l'Opéra.

« Nous nous bornerons à rapporter en historien fidèle, dit la *Gazette de France* du 22 octobre 1822, que l'assemblée la plus nombreuse et la plus brillante qu'ait jamais vue la vaste salle de l'Opéra, n'a point cessé d'applaudir, et quelquefois avec transport. »

« On ne s'amuse pas à la représentation de *Moïse*, dit *le Constitutionnel* du 25 octobre 1822... ce n'est point la faute des chanteurs si le *Moïse* n'a pas produit tout l'effet qu'on en attendait. »

En sa qualité de journal essentiellement libéral, *le Constitutionnel* ne manquait jamais d'attaquer, avec le plus infatigable acharnement, le Romantisme et le Rossinisme, c'est-à-dire la révolution littéraire et la révolution musicale. Mais il défendait avec un acharnement non moins infatigable la révolution politique. Nous n'essayerons pas de concilier cet antagonisme d'opinions.

« Je me bornerai à signaler les morceaux que le public a applaudis avec transport, dit Castil-Blaze dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 22 octobre 1822. Je citerai d'abord le duo ravissant et pittoresque *Ah ! se puoi cosi lasciarme* et la marche qui l'accompagne.... le quintette *Mi manca la voce ;* la prière *Del tuo stellato soglio ;* ce dernier morceau a produit une sensation extraordinaire. Cette prière, pleine de sentiment, de douceur et de solennité, *est digne d'être chantée dans d'autres lieux*. Elle aura certainement la destinée des chœurs de *la Création*, qui, sans changer de paroles, ont servi d'ornement aux fêtes religieuses. »

Cette admirable prière a eu, en effet, la destinée prédite par Castil-Blaze.

Des nombreuses et caractéristiques citations que nous avons

tirées des écrits du temps, il est facile de dégager la véritable situation du Rossinisme en France à l'époque où le *maestro*, se rendant en Angleterre, fit un séjour d'un mois à Paris. D'un côté, des adversaires systématiques, presque tous intéressés, quelques-uns convaincus; de l'autre, des approbateurs chaleureux, mais en nombre nécessairement très-limité, qui avaient appris à reconnaître et à goûter les beautés du nouveau style musical aux représentations des artistes italiens; et, en dehors, l'immense majorité du public se divertissant, comme d'un spectacle, d'une querelle dont le sujet lui était parfaitement inconnu.

Vers la fin de 1823, le Rossinisme avait fait quelques brillantes conquêtes, opéré quelques conversions très-importantes. La présence de Lesueur, de Boieldieu, d'Hérold et de M. Auber au banquet du *Veau-qui-Tette* en est la preuve. Mais il restait à conquérir à un système musical dont le chant est la partie essentielle, le gros d'une nation qui n'a jamais passé pour adorer le chant.

Les traductions de Castil-Blaze, puis *le Siége de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory* et enfin *Guillaume Tell*, devaient, après bien des vicissitudes, accomplir ce miracle dans la mesure du possible.

XXIV

ROSSINI DIRECTEUR DU THÉATRE ITALIEN DE PARIS

RICCIARDO E ZORAIDE. — RETOUR DE LONDRES. — LE PARTI PRIS PHILANTHROPIQUE. — LE RECRUTEMENT DE LA TROUPE. — LES ACCAPAREMENTS DE MADAME PASTA. — **LA DONNA DEL LAGO** A PARIS. — **IL VIAGGIO A REIMS.** — LES GERMES DU **COMTE ORY.** — **ANDIAMO A PARIGI.** — LE SACRE ET LES BARRICADES. — **SEMIRAMIDE, IL CONSIGLIO DEI DILETTANTI** ET **ZELMIRA.** — **IL CROCIATO** DE MEYERBEER.

Pendant que Rossini était encore à Londres, *Ricciardo e Zoraïde* fut donné au Théâtre-Italien de Paris. La première représentation de cet ouvrage eut lieu le mardi 25 mai 1824.

Les journaux, envahis par les débats de la loi pour la conversion des rentes, parlent fort peu de *Ricciardo. La Quotidienne* se contente d'annoncer la première représentation. *La Gazette de France* du 28 mai 1824 dit, dans un article signé : *Un habitué du Balcon :* « Le public a entendu ce grand ouvrage avec une attention soutenue, et l'a jugé sans prévention. Comme ensemble, il n'a point réussi; mais plusieurs fragments survivront comme morceaux d'école. »

Dans son feuilleton du *Journal des Débats* du 3 juin 1824,

Castil-Blaze dit : « L'opéra de *Ricciardo e Zoraïde* a réussi. D'autres disent que son succès a été nul. L'un a raison, et l'autre n'a pas tort. »

Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses !

Très-peu de temps après cette première représentation, Rossini revint de Londres; le traité qu'il avait signé dans cette ville par l'intermédiaire du prince de Polignac, alors ambassadeur de France en Angleterre, l'attachait pour dix-huit mois au service de la Liste civile en qualité de directeur du Théâtre-Italien, avec des appointements de vingt mille francs par an.

Cette position, qui l'obligeait à faire le dur métier de directeur de théâtre, dont il avait eu mainte occasion de se dégoûter à Naples, le *maestro* l'accepta comme moyen et non comme but. Il voulait se fixer en France pendant quelques années, et modifier chez nous le système que les nécessités des entreprises théâtrales italiennes l'avaient contraint d'adopter. Il sentait et il savait qu'il devait dire le mot suprême de son génie dans notre pays.

Rossini, on l'a vu par sa conduite à l'égard de Paër dans la négociation du traité avec la Liste civile, ne voulait déranger, déplacer, supplanter, chagriner, inquiéter personne. Il avait résolu, cependant, de compléter et de rajeunir la troupe de notre Théâtre-Italien, mais en menant les choses tout doucement.

La critique de l'époque ne lui tint pas compte de ses intentions conciliantes, et jugea d'une façon très-sévère les divers actes accomplis pendant sa direction. On lui doit, cependant, d'avoir appelé à Paris Esther Mombelli, qui fit sa première apparition dans *Cenerentola* avec le plus grand succès, Mlle Schiasetti, Donzelli et Rubini. Il sut aussi lutter contre les exigences et les accaparements de Mme Pasta, laquelle, d'accord avec Paër, s'était emparée d'une influence qui dégénérait souvent en tyrannie, et nuisait à la marche normale du théâtre.

Il faut donner une idée de la sévérité avec laquelle a été jugée

la direction de Rossini. « La place de directeur du Théâtre-Italien, qu'on avait donnée à Rossini lorsqu'il arriva à Paris, dit M. Fétis dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (tome VII, page 485, édition de 1841), ne convenait pas à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra, deux années lui suffirent pour le conduire à deux doigts de sa perte, car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. » Avoir fait chanter à Paris Esther Mombelli, Mlle Schiasetti, Donzelli et Rubini, ce n'est rien, on le voit, puisque M. Fétis l'affirme. Y avoir fait connaître le *Crociato*, de Meyerbeer, ce n'est rien non plus. *Il Viaggio a Reims*, sous la direction de Rossini, fut interprété par Mme Pasta, Mlles Esther Mombelli, Schiasetti, Cinti et Amigo, Donzelli, Zuchelli, Levasseur, Bordogni, Pellegrini et Graziani. A-t-on vu souvent un aussi grand nombre d'artistes célèbres réunis dans une troupe? Nous ne le croyons pas! Voilà pourtant ce qu'avaient fait la paresse et l'incurie de Rossini, qui sut aussi attacher notre Hérold au Théâtre-Italien en qualité de chef du chant. L'auteur du *Barbier* avait connu le futur auteur de *Zampa* en Italie, et lui a toujours témoigné la plus vive affection.

Après sa retraite de la direction du Théâtre-Italien, Rossini, usant, soit de sa légitime influence, soit de l'autorité que lui donnait sa position officielle, a fait consécutivement venir à Paris et chanter au Théâtre-Italien Mme Malibran, qui débuta triomphalement dans *Otello;* Mlles Sontag et Pisaroni, qui parurent d'abord dans *Tancredi;* puis Galli, Lablache et Tamburini. Après le froid accueil fait à Mme Boccabadatti et à Judith Grisi, il a tiré des rangs secondaires Giulia Grisi, et, en quelques mois, il en a fait une ravissante Rosine, une excellente Dame du Lac, en un mot, la grande artiste qu'on sait. Voilà le paresseux et l'insouciant!

Le premier ouvrage qu'il fit exécuter fut *la Donna del Lago*,

dont la première représentation eut lieu le mardi 7 septembre 1824, dans la salle de l'Opéra. Les interprètes de cette partition furent Bordogni, Mari et Mlle Schiasetti.

« La cavatine *O matuttini albori*, dit M. M... dans le *Journal de Paris* du 9 septembre 1824, aurait touché profondément si le public était disposé à goûter ce genre de musique. Elle peint avec une justesse admirable cette mélancolie, fille d'une imagination rêveuse, qui fait le charme d'un si grand nombre de beaux passages d'Ossian... Le grand succès de la soirée a été pour le magnifique quatuor de *Bianca e Faliero*... Il est fort possible que ce quatuor et la première cavatine fassent supporter *la Donna del Lago* à Louvois.»

La Donna del Lago fournit à M. Évariste Dumoulin l'occasion de traiter Rossini un peu mieux qu'il ne l'avait traité jusqu'alors : « La plupart des airs et des morceaux d'ensemble, dit-il dans le feuilleton du *Constitutionnel* du 9 septembre 1824, sont de la plus riche facture; la partie de l'orchestre est d'une grande beauté; les motifs de chant, s'ils n'ont pas tout l'attrait de la nouveauté, sont trouvés ou choisis avec un rare talent et un goût exquis. » Après avoir parlé de la sorte, M. Evariste Dumoulin constate que toutes ces belles choses ont produit beaucoup d'ennui; mais il se hâte d'ajouter que cet ennui ne peut être attribué qu'à la mauvaise disposition du livret. « Cette chose, dit-il, ne doit point être attribuée à la musique. »

« La musique de *la Donna del Lago*, dit Castil-Blaze dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 9 septembre 1824, renferme des morceaux d'une grande beauté, mais la matière est trop abondante et trop diffuse, et le divertissement, alors, devient une fatigue. » Castil-Blaze, à ce moment, ne se rendait pas encore bien compte des transformations que Rossini avait opérées dans sa manière pour écrire ses opéras de Naples. Stendhal ne les a pas toujours bien comprises, lui qui dit sans sourciller que *Zelmira* est un ouvrage dans le genre *fort et allemand*.

Le grand fait du passage de Rossini à la direction du Théâtre-

Italien est la composition d'*il Viaggio a Reims*, *ossia l'Albergo del Giglio d'oro*, opéra de circonstance, écrit pour les fêtes du sacre de Charles X.

La première représentation d'*il Viaggio* fut donnée le dimanche 19 juin 1825. Il fut interprété par les artistes nommés plus haut. Le livret est de M. Balocchi.

« Sans doute les autres théâtres ont offert aux regards du roi, dit le *Journal de Paris* du 20 juin 1825, ce qu'ils avaient de mieux en acteurs et en pièces; le Théâtre-Italien a eu cependant le bonheur d'avoir fait plus qu'eux : il a présenté à Sa Majesté ce qu'on n'avait encore jamais vu à Paris : un opéra composé par Rossini exprès pour les voix de Mmes Pasta, Mombelli, Schiasetti, et de Zuchelli, Bordogni, Donzelli, etc. Rossini a tiré parti, en habile homme, de ce que ces voix ont de plus brillant et de plus sonore... La musique de Rossini a paru digne des spectateurs augustes devant lesquels elle a eu *le bonheur* d'être exécutée... Le morceau chanté à quatorze voix a enlevé tous les suffrages. Les connaisseurs donneraient peut-être la préférence à l'air chanté par Zucchelli... Il y a beaucoup de musique dans cet opéra de demi-caractère, et peut-être pas un morceau médiocre. »

N'admirez-vous pas *le bonheur* qu'eut la musique de Rossini d'être exécutée devant des spectateurs augustes?

« Un septuor magnifique, dit M. M. J... (Mély-Janin) dans le feuilleton de *la Quotidienne* du 21 juin 1825, la deuxième partie du duo de Corinne avec l'officier français... sont tout ce qui nous a paru, à cette représentation, digne de M. Rossini. Une chose nous a surtout frappé : c'est que dans ce *dramma giocoso* on ne retrouve nulle part l'auteur si vif, si étincelant, si gai du *Barbier*, de la *Cendrillon* et de *l'Italienne à Alger*. »

Le 20 août 1828, jour de la première représentation du *Comte Ory*, M. Mély-Janin dut vivement regretter d'avoir traité la partition du *Viaggio* avec cette aimable désinvolture. On verra pourquoi dans la suite de ce récit.

« Puisque avant tout il s'agit de musique, demande M. H... dans le feuilleton de la *Gazette de France* du 21 juin 1825, est-elle bonne, est-elle digne de l'auteur de *la Gazza Ladra* et d'*Otello?* Je réponds affirmativement à ces deux questions, et je félicite M. Rossini d'avoir fourni un aussi bon argument contre ses adversaires. Encore un ou deux ouvrages de cette force, et il n'aura plus en France que des admirateurs ! »

Le *Constitutionnel* du 21 juin 1825 donne des détails intéressants sur le *Viaggio*: « L'ouvrage, dit-il n'a qu'un seul acte, divisé pourtant en trois parties, et il n'y a pas moins de quinze ou seize morceaux de musique, parmi lesquels il en est plusieurs, et notamment le final de la première partie, un duo entre Corinne et le colonel français et un morceau d'ensemble à quatorze voix, dans lesquels on retrouve la verve, l'imagination et la grâce de M. Rossini. »

Castil-Blaze traita le *Viaggio* en pièce de circonstance; après avoir rendu justice au septuor et au morceau d'ensemble à quatorze voix, il dit, dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 21 juin 1825 : « On ne doit pas juger M. Rossini sur ce premier ouvrage ; c'est une pièce de circonstance écrite en quelques jours. Le poëme est sans action et sans intérêt. Nous attendons son grand opéra français... *Il Viaggio a Reims* est un opéra en un acte qui dure trois heures et que le défaut d'action fait paraître encore plus long qu'il n'est réellement. »

Rossini, on le voit, n'avait pas épargné sa peine; il avait saisi l'occasion qui lui était fournie de témoigner sa gratitude au souverain dont le gouvernement avait fait tout ce qu'il fallait pour le retenir en France. Il n'avait pas non plus épargné son génie, on en verra la preuve plus tard. Rencontrant à Paris une troupe de chanteurs plus nombreuse que celles dont il avait pu disposer en Italie, il en tira un parti merveilleux dans un morceau d'ensemble à quatorze voix. Jamais le coloris vocal n'a été poussé nulle part plus loin que dans ce morceau, digne couronnement de la car-

rière du maître dans l'art de disposer et de grouper les voix des solistes.

Il y a dans le *Viaggio* un petit ballet, où des variations pour deux clarinettes, admirablement exécutées par Gambaro et Beer, furent remarquées et chaleureusement applaudies; l'admirable final de la chasse, et le dernier final, composé d'airs nationaux de presque tous les pays de l'Europe; l'air *Vive Henri Quatre* y figure, comme de raison, mais enrichi d'harmonies très-nouvelles et très-heureuses, qui, avec l'accompagnement de harpe, lui donnent l'onction et le caractère élevé d'une prière.

Si nous ne disons pas tout ce qu'il y a dans le *Viaggio,* on doit nous excuser. Cette partition a été retirée du théâtre par Rossini, après deux ou trois représentations; il nous a donc été impossible de l'entendre. Elle n'a jamais été gravée; il nous a donc été impossible de la lire. Nous ne la connaissons, si l'on peut appeler cela connaître, que par ouï-dire et par l'arrangement qui en fut fait après la révolution de 1848, et représenté sous le titre : *Andiamo a Parigi*. M. Ronconi, qui eut le courage de prendre la direction du Théâtre-Italien de Paris dans les conditions très-défavorables créées par les événements politiques de cette époque, conçut ou accepta l'idée de faire de l'opéra de circonstance du sacre de Charles X, l'opéra de circonstance des barricades de 1848. Quelques mots changés dans le livret et quelques suppressions de morceaux suffirent à cette transformation. Au lieu de gens causant dans une auberge des préparatifs du sacre et formant le projet d'en aller voir les cérémonies à Reims, il y avait des gens causant dans une auberge des divers incidents du combat des rues et formant le projet d'en aller voir les résultats à Paris. Le récit de la bataille du Trocadero était devenu le récit de la prise du corps de garde de la place du Palais-Royal, et le reste à l'avenant. *Andiamo a Parigi* n'eut qu'un très-petit nombre de représentations.

Un seul fait suffit, n'en déplaise à M. Mély-Janin, pour établir le mérite hors ligne de la partition d'*Il Viaggio a Reims* : presque

tous les morceaux du premier acte du *Comte Ory*, le duo et le premier temps de l'air que chante Raimbaut en revenant de la cave, au second acte de cet ouvrage, sont textuellement tirés, quant à la musique, de l'opéra du sacre. Or, il n'y a pas eu dans le monde, depuis qu'on fait des opéras de circonstance, un seul compositeur qui ait pu, su ou voulu mettre dans un semblable ouvrage, destiné à disparaître après deux ou trois soirées, des inspirations dignes de figurer au premier rang dans une œuvre définitive telle que le *Comte Ory*, œuvre si définitive, en effet, qu'elle en est immortelle.

Une somme assez considérable fut offerte à Rossini par M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, agissant au nom de la liste civile, pour la composition d'*Il Viaggio à Reims*. Rossini la refusa, mais il ne put refuser le royal cadeau d'un service en porcelaine de Sèvres.

La *Semiramide*, interprétée par Galli, Bordogni et Mme Mainvielle-Fodor, fit sa première apparition à notre Théâtre-Italien le jeudi 8 décembre 1825. Cette apparition fut précédée d'une vive polémique entre Mme Pasta et Mme Mainvielle-Fodor, qui se disputaient l'honneur de chanter le rôle de la Reine de Babylone. Des lettres de ces deux cantatrices parurent dans les journaux, et M. Du Plantys, administrateur de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre Royal Italien, dut prendre part au débat.

Le droit de Mme Mainvielle-Fodor prévalut; mais cette artiste ne put chanter le rôle de Semiramide qu'une seule fois. Elle fut atteinte d'une maladie de larynx qui l'éloigna pour toujours du théâtre.

La vaste et magnifique partition de *Semiramide* ne fut pas, d'abord, mieux reçue à Paris qu'elle ne l'avait été à Venise.

« La scène où Sémiramis, placée sur son trône, choisit un roi, dit M. M. dans le *Journal de Paris* du 10 décembre 1825, est un des chefs-d'œuvre de Rossini. *Le public n'a pas paru l'apprécier*. Le chœur des princes, *Giuro ai Numi*, est une des plus belles choses que ce grand maître ait faites *dans le genre de la musique alle-*

mande. (M. M. pourrait bien être Stendhal caché sous une simple majuscule.) Il me semble, ajoute-t-il, qu'il n'y a pas un trop grand nombre de morceaux dans ce nouveau chef-d'œuvre de Rossini, mais que chaque morceau est trop long. »

Apprêtez-vous, lecteur, à de grands étonnements! il n'y a pas d'idées neuves dans la *Semiramide;* vous en doutiez-vous? Non, sans doute! Mais *le Constitutionnel* du 10 décembre 1825 va vous éclairer à ce sujet : « Ce ne sont donc point, dit-il, *des idées neuves* qu'il faut chercher dans la *Semiramide*, mais *des arrangements d'airs connus,* faits avec une grande habileté; il est fâcheux seulement que M. Rossini se soit laissé aller à l'étonnante facilité qu'il a pour faire *du neuf avec du vieux*. »

Et après avoir ainsi fait le juge, *le Constitutionnel* fait le prophète en s'abritant derrière la formule commode de *quelques personnes*. « Quelques personnes, dit-il dans le même article, pensent qu'avec de nombreuses coupures, la *Semiramide pourra se réhabiliter*. Ceux qui le souhaitent le plus n'osent guère l'espérer. »

Et voilà *Semiramide* bien et dûment enterrée. Par bonheur, elle est sortie de son tombeau comme l'ombre de Ninus; mais ce n'est pas la faute de Castil-Blaze, qui, au sujet de cet ouvrage, se fourvoya complétement. « Les auditeurs, dit-il dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 10 décembre 1825, étaient fatigués d'entendre pendant quatre heures de bonnes choses *qu'ils savaient par cœur*, et d'autres *que l'on aurait bien fait de supprimer... Fiasco orribile, fiasco, fiaschetto!* tel était le refrain des Italien fidèles qui abondaient à cette représentation. Les Français ne disaient rien, mais on pouvait présumer qu'ils juraient tout bas *qu'on ne les y prendrait plus*. »

On les y a pris, toutefois, pendant quarante ans, et tout permet de croire qu'on les y prendra tant qu'il y aura des chanteurs capables d'interpréter cette grandiose et merveilleuse partition.

Quelques catalogues mentionnent *il Consiglio dei Dilettanti*, exé-

cuté le mercredi 1er février 1826, à l'Opéra, dans une représentation au bénéfice de Vestris, de manière à laisser croire qu'il s'agit d'une œuvre nouvelle. Ce *consiglio*, annoncé par quelques journaux sous le titre de *concerto*, était en réalité un simple concert où les artistes du Théâtre-Italien firent entendre divers morceaux des opéras de Rossini.

Rubini, Zuchelli, Mme Pasta et Mlle Schutz chantèrent la *Zelmira* pour la première fois le mardi 14 mars 1826.

« Quoique *Zelmira* soit, à notre avis, fort inférieure à *Sémiramis*, dit M. M. J. (Mély-Janin) dans le feuilleton de *la Quotidienne* du 17 mars 1826, elle a été plus heureuse à sa première représentation. »

« Le caractère de la musique (de *Zelmira*) est, dit *la Gazette de France* du 16 mars 1826, une alliance bien cimentée entre les deux écoles d'Allemagne et d'Italie : des accompagnements pleins de luxe et d'énergie, de brillants effets d'instruments, joints à la douceur accoutumée des chants de l'Ausonie. »

« S'ils veulent (les dilettanti) du bruit et de beaux morceaux, dit *le Constitutionnel* du 20 mars 1826, s'ils veulent du tapage et une scène dramatique très-belle, qu'ils aillent, qu'ils courent passer trois heures et demie à la *Zelmira*. »

Avant la première représentation de *Zelmira*, avait eu lieu celle du *Crociato*. Rossini profita de son passage à la direction de notre Théâtre-Italien pour offrir au public français, qui ne connaissait pas une seule note de la musique de Meyerbeer, le meilleur ouvrage qu'eût produit alors ce compositeur ; il le monta de la manière la plus attentive, et pria M. le vicomte de La Rochefoucault d'inviter l'auteur à venir surveiller les dernières répétitions ; et Meyerbeer vint pour la première fois à Paris sur la demande expresse de Rossini, que nous verrons plus tard appeler dans cette capitale Bellini, Mercadante et Donizetti.

C'est toujours de cette façon que l'auteur du *Barbier* a compris et pratiqué l'accaparement.

XXV

LE SIÉGE DE CORINTHE

ROSSINI INSPECTEUR DU CHANT EN FRANCE. — LES CHANTEURS DES RUES ET LES RAPPORTS. — L'INIQUITÉ LÉGALE. — LA TRANSFORMATION DE LA MANIÈRE. — LA CONQUÊTE MUSICALE DE LA FRANCE. — LE PLAN. — LA LANGUE FRANÇAISE ET LA PROSODIE. — PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU **SIÉGE DE CORINTHE.** — LE SUCCÈS, LE RAPPEL ET LA SÉRÉNADE. — OPINIONS DU **JOURNAL DE PARIS,** DE LA **QUOTIDIENNE** ET DU **CONSTITUTIONNEL,** AU SUJET DE CET OUVRAGE. — L'ORCHESTRE ET LES MASSES CHORALES. — LA PREMIÈRE PARTITION VENDUE. — L'ÉDITEUR EUGÈNE TROUPENAS. — QU'EST-CE QUE L'INSPIRATION ?

Peu de temps après la première représentation de *Zelmira,* le traité qui imposait à Rossini les fonctions de directeur du Théâtre Italien expira. Un nouveau contrat fut conclu entre la Liste civile et le *maestro*. Par ce contrat, la Liste civile s'engageait à payer à Rossini vingt mille francs par an; au fond, il s'agissait purement et simplement d'une pension accordée dans le but d'attacher à la France le célèbre artiste, qui avait formellement promis de composer pour notre théâtre de l'Opéra. Mais les règles administratives ne permirent pas de donner à cette pension son véritable nom. Le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, dit-on, ou quelque autre

haut fonctionnaire de la Liste civile, eut l'idée triomphante de la transformer en appointements au moyen des titres de premier compositeur du roi et d'inspecteur général du chant en France, dont Rossini fut officiellement investi.

Inspecteur général du chant dans un pays où la matière *inspectable* est si rare, si rare, qu'on en pourrait presque nier l'existence, c'était une sinécure s'il en fut jamais. On était encore très-gai chez nous en 1826. Les rieurs ne manquèrent pas une aussi belle occasion de se donner carrière. Les journaux satiriques du temps sont remplis de plaisanteries plus ou moins spirituelles, faites au sujet de cette merveilleuse inspection du chant ; mais personne n'en rit plus fort et n'en plaisanta plus spirituellement que Rossini lui-même.

Parfois, ses amis le surprenaient sur les boulevards ou dans les rues, écoutant avec toute l'attention dont il est capable les chanteurs ambulants ou les amateurs qui, après boire, faisaient retentir les échos de leurs refrains bachiques ; et lorsqu'on lui demandait ce qu'il faisait, il répondait qu'il remplissait sa fonction d'inspecteur du chant, et qu'il était bien aise de trouver là, faute de mieux, quelque chose à signaler dans ses rapports.

Le côté sérieux de cette affaire de la pension déguisée, est que tout le monde alors faisait ou pouvait faire en France d'assez beaux bénéfices avec les trente-quatre opéras italiens de Rossini tombés dans le domaine public, tout le monde excepté Rossini lui-même. Castil-Blaze, en les traduisant, les éditeurs en les faisant graver, les théâtres en les représentant, gagnaient de grosses sommes, et celui qui les avait créés et mis au monde se trouvait, par le fait des lois absurdes de notre pays et du sien, radicalement exproprié sans indemnité d'aucune sorte.

Ne fallait-il pas réparer, dans une certaine mesure, et d'une manière quelconque, cette iniquité légale, pour décider Rossini à se fixer loin de son pays et de ses parents bien-aimés, et à composer de nouvelles partitions sur des livrets écrits en une langue étrangère, lui qui n'avait besoin que de retourner deux ou trois fois à

Londres pour gagner, non des honoraires de vingt mille francs par an, mais le capital d'une rente perpétuelle de cette somme ?

Si fait, certes, il fallait réparer une telle iniquité légale, et le gouvernement de la Restauration, qui, rendons-lui cette justice, sut presque toujours traiter noblement les arts et les artistes, le sentit bien ! Son seul tort est d'avoir masqué la réparation sous une grotesque sinécure : ne lui reprochons pas ce tort, toutefois, car, en définitive, nous devons *Guillaume Tell* à ceux qui parvinrent, de manière ou d'autre, à fixer chez nous son admirable auteur.

Les vues de Rossini, en cette occurrence, allaient bien plus loin et bien plus haut que la question d'argent. Depuis longtemps, il voulait modifier sa manière dans le sens d'une extension de l'emploi de la déclamation lyrique et du chant soutenu, et d'une diminution de l'emploi du style *fiorituré ;* — sa partition d'*Ermione* prouve la réalité de cette intention ; — il voulait aussi donner plus d'importance que par le passé à l'orchestre et aux masses chorales ; il voulait enfin, après avoir improvisé tant d'ouvrages, composer à son aise, en donnant à la méditation tout le temps nécessaire.

En Italie, rien de semblable n'était possible. La méthode des chanteurs, les goûts du public, l'organisation des théâtres, la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité de rencontrer d'excellents orchestres et de bons choristes, tout contraignait les compositeurs à écrire leurs partitions à la hâte, et à restreindre leurs inspirations. Pouvaient-ils, en effet, sans courir au-devant d'un insuccès inévitable, confier des parties instrumentales et des chœurs complexes et difficiles à des orchestres et à des choristes incapables de les interpréter convenablement après les douze ou quatorze jours consacrés aux études et aux répétitions ? Non, sans doute, ils ne le pouvaient pas ! et ils ne pouvaient pas davantage obliger des chanteurs habitués de longue main à l'emploi permanent du style orné et aux applaudissements que leur valait à coup sûr leur virtuosité en ce genre, à changer tout à coup de méthode, et à renoncer aux moyens de succès dont ils s'étaient toujours si bien trouvés. Ils

pouvaient encore moins contrarier les goûts et les tendances du public, clairement exprimés en mille occasions, et, en particulier, aux représentations d'*Ermione*.

En France, Rossini trouvait réuni dans notre théâtre de l'Opéra tout ce qui lui avait manqué en Italie : orchestre de premier ordre, chœurs excellents, acteurs rompus aux difficultés de la déclamation lyrique par l'interprétation du répertoire de Gluck; et au lieu de la précipitation fiévreuse et du caractère essentiellement provisoire des entreprises de la Péninsule, une allure calme et réglée et une permanence du personnel, qui permettaient de consacrer aux études et aux répétitions tout le temps et les soins nécessaires pour assurer la bonne exécution des œuvres les plus difficiles. Et ce qui lui manquait à ce théâtre pour réaliser toutes ses intentions, il était sûr de l'obtenir de la bienveillance des hauts fonctionnaires de la Liste civile.

La conquête musicale de la France était alors le rêve de prédilection, le but suprême de Rossini; qu'il l'avoue ou qu'il ne l'avoue pas, on n'en saurait douter; mais c'était avec des armes courtoises, par la persuasion et le rayonnement du génie, qu'il voulait faire cette conquête. Il entendait modifier en partie sa manière dans le sens du goût du public français, et en même temps, modifier ce goût dans le sens du système mélodique et vocal, qui est l'essence du Rossinisme dans toutes ses manifestations, depuis *la Cambiale di Matrimonio* jusqu'à *Guillaume Tell* et au *Stabat*.

Pour préparer les moyens de cette héroïque entreprise, qui réclamait du temps, de la persévérance et une grande habileté de conduite, Rossini fit engager à l'Opéra les deux artistes français du Théâtre Italien, Mlle Cinti et Levasseur, et il s'institua le professeur de chant d'Adolphe Nourrit, non par voie de rudiment et de pédagogie, mais tout doucement et à l'insu de son disciple, par voie de conversation et de conseils. A la parole lumineuse du maître, à ses aperçus toujours marqués au cachet du plus rare bon sens et du goût le plus exquis, l'ardent, l'intelligent Adolphe Nourrit, se

transforma comme par magie; il fit de rapides progrès dans l'art du chant, et s'il ne parvint pas à la parfaite virtuosité des grands artistes italiens, il devint, malgré certains défauts de détails, un chanteur-acteur qui brillait par un ensemble de qualités très-rare, et si rare, qu'aujourd'hui on n'en a pas encore trouvé l'équivalent et l'on ne semble pas être près de le trouver.

Tout en préparant ses moyens d'exécution, Rossini se préparait lui-même. La connaissance approfondie de la prononciation et de la prosodie françaises lui paraissait, à juste titre, indispensable pour écrire des opéras français. Ce qu'il avait appris de notre idiome dans sa jeunesse par les leçons de Santerre et par la fréquentation des élèves de l'Académie de France à Rome, lui permettait de soutenir une conversation. Mais pour trouver dans les entrailles des mots l'accent vrai qui seul peut donner la note éloquente, il faut s'être introduit, par un long usage, dans l'intimité de ces mots, et c'est ce qu'il n'avait pu faire jusqu'alors; aussi ne voulut-il pas débuter chez nous par un ouvrage entièrement nouveau. Qu'on le croie ou qu'on ne le croie pas, il ne se sentait pas capable encore d'en faire un qui fût digne de lui, et il se présenta d'abord devant le public français avec des traductions et des amplifications d'ouvrages italiens, qui laissaient la plus grande partie de la responsabilité prosodique aux traducteurs.

Le premier de ces ouvrages est *le Siége de Corinthe* traduit du *Maometto*, mais considérablement remanié et amplifié. Balocchi, l'auteur du livret d'*Il Viaggio a Reims*, et le poëte Soumet se chargèrent de la pièce. Balocchi, probablement, s'est plus occupé de la traduction des morceaux tirés du *Maometto*, et Soumet des scènes nouvelles et des extensions à donner aux situations.

La première représentation du *Siége de Corinthe* fut donnée le lundi 9 octobre 1826. Nourrit père, Adolphe Nourrit, Dérivis père, Prévost, M[lles] Cinti et Frémont, interprétèrent cette œuvre grandiose.

Le succès fut immense. A la fin de la représentation, Rossini fut appelé par la salle entière pendant plus d'une demi-heure. Il

s'était modestement dérobé à cette ovation. Une sérénade lui fut donnée par un grand nombre de musiciens des orchestres de l'Opéra et du Théâtre-Italien.

« L'attente du public n'a pas été trompée, dit le *Journal de Paris* du 10 octobre 1826. Dès le premier acte du nouvel opéra, son succès était décidé; il s'est accru au second, et surtout au magnifique final de cet acte. Les beautés musicales du troisième ont excité des transports unanimes. M. Rossini, dit le même journal dans son numéro du 11 octobre, a dignement répondu à l'espoir que ondait sur lui notre Melpomène lyrique. »

M. Mély-Janin, jadis si sévère pour certaines œuvres de Rossini, constate le succès du *Siége de Corinthe* en ces termes chaleureux : « Si des exclamations, dit-il dans le feuilleton de *la Quotidienne* du 11 octobre 1826, des acclamations et des cris d'admiration constatent un succès, certes, il ne peut y avoir rien de mieux constaté que celui du *Siége de Corinthe*. Rien n'a manqué au triomphe du compositeur; non-seulement chaque morceau a été salué par une triple salve d'applaudissements, mais après la représentation, je ne dirai pas tout le parterre, mais le public entier a voulu jouir de la présence de M. Rossini; pendant une demi-heure on s'est obstiné à le demander. Toutefois il a fallu se retirer sans que ce désir fût satisfait. M. Piccini est venu exprimer, par sa pantomime, car il eût été impossible de se faire entendre, que M. Rossini était parti..... J'ai dit que tous les honneurs de la soirée avaient été pour M. Rossini, et, certes, ils lui étaient légitimement acquis. M. Rossini a fait une espèce de révolution en musique. »

Le Constitutionnel ne voit guère qu'un succès de commande dans l'accueil fait à la tragédie lyrique de Rossini. « Les grands théâtres, dit-il dans son numéro du 16 octobre 1826, ont donné chacun un ouvrage nouveau ; malheureusement un seul a réussi : *le Siége de Corinthe*, et encore le succès n'est-il dû en partie qu'à un enthousiasme faux ou de commande qui probablement ne tardera pas à s'éteindre. »

C'est tout ce que ce journal trouve à dire sur un si vaste ouvrage.

Castil-Blaze ne fit pas d'article sur *le Siége de Corinthe* dans le *Journal des Débats*. Le feuilleton de M. C., inséré dans le numéro du 11 octobre 1826 contient la constatation de l'immense succès et de l'ovation que le public a voulu décerner à Rossini.

En choisissant pour son début à l'Opéra une partition écrite sur un sujet de tragédie, le compositeur avait voulu se conformer le plus possible au goût du public de ce vaste théâtre, où le répertoire de Gluck régnait à peu près sans partage depuis le 19 avril 1774, jour de la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*. La même intention lui avait fait donner une importance considérable aux récitatifs; celui de la scène de la Bénédiction des Drapeaux, pour n'en citer qu'un, est d'une beauté suprême; il avait, en remaniant sa partition, diminué ou tout à fait supprimé les ornements du chant dans les morceaux tirés du *Maometto*. Il suffit, pour se rendre compte de ce travail de simplification du style, de comparer l'allégro de l'air célèbre de Mahomet dans le texte italien et dans le texte français; c'est qu'il savait que dans notre langue, les roulades affaiblissent presque toujours et parfois anéantissent complétement l'expression, tandis que dans la sienne elles la renforcent et l'augmentent souvent. On peut s'en convaincre en écoutant *Otello*, *la Gazza Ladra* et *Semiramide*.

Mais, tout en tenant compte des goûts et des habitudes de son nouveau public, Rossini était resté lui-même, ou plutôt il avait grandi. Profitant des vastes ressources mises à sa disposition par notre théâtre de l'Opéra, il s'était donné carrière dans la composition des morceaux d'ensemble, et y avait employé les masses chorales d'une manière dramatique et grandiose. Là, son admirable entente de la sonorité vocale produit des résultats inconnus jusqu'alors, et l'on voit qu'il est capable de faire aussi bien chanter un peuple entier de choristes qu'un virtuose isolé. Et avec quel éclat, quelle verve, quelle puissance!

Presque tous les morceaux du *Siége de Corinthe* empruntés au *Maometto* reçoivent, des remaniements qu'ils ont subis, une ampleur dont on ne peut bien se rendre compte que par une comparaison faite avec la partition française et la partition italienne sous les yeux. Beaucoup de pages du *Maometto* ne figurent pas dans *le Siége de Corinthe;* ce sont : la cavatine *A che invan,* la scène avec chœur *Signor di liete nuove*, le terzetto *Giusto ciel,* le chœur *E follia,* le récitatif *Tacete,* et le motif *Gli estremi accenti* de la grande scène avec duo, le chœur *Ah! che più tardi ancor,* l'air de basse *All' morto generoso,* le terzetto *Pria svenar,* la cavatine *non temer,* et enfin le chœur de femmes *Sventurata fuggir,* et le rondo *Quella morte* du final du second acte.

Les morceaux du *Siége de Corinthe* qui ne figurent pas dans le *Maometto* sont : l'ouverture, le récitatif *Nous avons triomphé,* l'allégro du final du premier acte, la ballade *l'Hymen lui donne,* le récit *Que vais-je devenir?* L'allégro du duo du second acte *La fête d'hyménée,* avec son vigoureux motif d'orchestre, le ballet tout entier, le chœur *Divin prophète,* le trio *Il est son frère,* l'admirable final du second acte *Corinthe nous défie*, l'entr'acte du troisième acte, le récitatif *Avançons,* l'air *Grand Dieu!* le récitatif du trio *Cher Cléomène,* l'immortelle scène de la Bénédiction des drapeaux, et le final du troisième acte *Mais quels accents se font entendre!*

Dans ces morceaux, composés pour la scène française, dans la scène de la Bénédiction des drapeaux surtout, la transformation de la manière de Rossini se fait énergiquement sentir; le compositeur, en les créant, est entré dans la voie qui devait le conduire à *Guillaume Tell* et à tout ce que promettait cet incomparable ouvrage. Il n'a plus qu'à marcher, et il marchera, gardez-vous d'en douter, jusqu'au moment fatal où les circonstances l'obligeront, hélas! à s'arrêter.

La partition du *Siége de Corinthe* est la première que Rossini ait vendue à un éditeur. Jusqu'alors, pendant les seize années de

sa carrière si féconde, de 1810 à 1826, il avait produit ses œuvres et ses chefs-d'œuvre pour le domaine public, et pour la minime rétribution que lui allouaient les entrepreneurs des théâtres italiens. M. Eugène Troupenas, qui venait d'acheter le fonds d'éditeur de musique de la veuve de Nicolo, pressentit qu'il y avait d'excellentes opérations commerciales à faire avec les partitions françaises de Rossini ; il voulut, à toute force, acheter celle du *Siége de Corinthe;* en vain ses amis cherchèrent-ils à le détourner d'une telle acquisition, en lui représentant que beaucoup de morceaux de cet ouvrage figuraient dans le *Maometto*, et appartenaient, par conséquent, à tout le monde, et en lui montrant, en perspective, une multitude de procès et une multitude encore plus nombreuse de concurrents ; rien n'arrêta le clairvoyant éditeur. Il se présenta chez Rossini, qui demeurait alors boulevard Montmartre, n° 10, avec la ferme résolution de n'en sortir qu'après avoir traité, et il acquit la partition du *Siége de Corinthe* au prix de six mille francs.

Depuis cette époque jusqu'à la mort de M. Troupenas, arrivée en 1850, les relations entre le compositeur et l'éditeur se sont maintenues dans les conditions les plus amicales. Rien ne peut surpasser le chaleureux dévouement dont M. Troupenas a fait preuve en toute occasion à l'égard de Rossini et de ses œuvres, et il fut bien payé de retour ; Rossini le traita constamment de la façon la plus affectueuse, et lui donna les plus utiles conseils, entre autres celui d'acheter la partition de *la Muette de Portici*, qui valut des bénéfices considérables à son heureux acquéreur.

Le maestro n'avait pas été secondé avec tout le zèle possible aux répétitions du *Siége de Corinthe*, par M. Dubois, qui était alors directeur de l'Opéra. Mais l'extrême bonne volonté des artistes et la vive amitié que M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, intendant de la liste civile, avait vouée à Rossini, et qu'il sut lui témoigner en toute occasion, permirent de se passer, sans dommage appréciable, du zèle de M. Dubois.

Pendant ces répétitions, un brave et digne artiste, Prévost, qui remplissait le rôle du grand-prêtre, demanda des conseils à Rossini. Au fond il désirait, non des conseils, mais des compliments. Le compositeur lui parla de façon à satisfaire son amour-propre; puis il hasarda une légère observation : — Ne pourriez-vous pas, demanda-t-il à ce chanteur, mettre un peu plus d'inspiration dans votre chant et dans votre jeu ?

A ce mot : *inspiration*, le chanteur regarda Rossini d'un air profondément étonné. Celui-ci répéta sa demande, et ne fut pas mieux compris que s'il eût parlé chinois.

— Je ne sais pas bien le français, ajouta Rossini, qui vit bien à quel homme il avait affaire, je ne peux donc pas vous expliquer nettement ce que signifie le mot *inspiration;* mais allez de ma part chez M. Soumet, le poëte qui a fait la pièce, et il ne manquera pas de vous donner, au sujet de ce mot, tous les éclaircissements nécessaires.

Et le brave et digne Prévost alla, sans perdre de temps, demander à M. Soumet l'exacte définition du mot : *inspiration*.

XXVI

MOÏSE

REMANIEMENT DU **MOSÈ** — LE LIVRET — LA FUNESTE NOUVELLE — LE DOCTEUR CONTI — L'ANGOISSE — LA RÉPÉTITION — LE MUTISME — LE DÉNOUMENT FATAL — LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION — L'OVATION — OPINIONS DE **LA QUOTIDIENNE**, DE **LA GAZETTE DE FRANCE**, DU **CONSTITUTIONNEL**, DU **JOURNAL DES DÉBATS** ET DU **GLOBE** AU SUJET DE **MOÏSE** — LE **CANON** — LE **CORSAIRE** — LE CHAUDRONNIER COMPOSITEUR — LA PARTITION DE **MOÏSE** — TRANSFORMATION DU STYLE DE L'EXÉCUTION A L'OPÉRA — LES REPRISES DE **MOÏSE** — LA VENTE DE LA PARTITION — ROSSINI ET LA LÉGION D'HONNEUR.

L'accueil fait au *Siége de Corinthe* engagea Rossini à choisir dans son répertoire italien un ouvrage favorable, comme le *Maometto*, aux remaniements et aux amplifications. Il ne voulait pas, nous l'avons dit, se lancer en France dans la composition d'une œuvre entièrement nouvelle avant d'avoir pénétré les plus intimes secrets de l'accent et de la prosodie de notre idiome ; peut-être aussi ne trouvait-il pas le personnel de l'Opéra suffisamment préparé pour oser tenter, avec son concours, cette entreprise décisive.

Le *Mosè* se présenta naturellement à son esprit. Cette partition répondait, en effet, par son caractère grandiose, au vaste cadre de

l'Opéra, et par sa qualité même d'oratorio, elle appelait les simplifications de style et les adjonctions de grands morceaux d'ensemble où la partie chorale devait remplir un rôle très-important.

MM. de Jouy et Balocchi se chargèrent de la traduction, des remaniements et de l'augmentation du livret italien ; et de leur travail sortit la pièce française de *Moïse*, qui, en somme, est moins une pièce qu'une sorte de cadre destiné à contenir les principales situations de la vie du législateur des Hébreux. MM. de Jouy et Balocchi, après Tottola, ont eu bien plus le désir de fournir des occasions au musicien que celui de faire un drame palpitant d'intérêt par lui-même. Leur personnage d'Aménophis ou d'Osiride n'est pas, il en faut convenir, un être fort aimable ; à chaque instant il excite son père Pharaon à manquer aux promesses qu'il a faites aux Hébreux; mais cet éternel manquement de foi amène de nouvelles interventions de Moïse, de nouvelles plaies, de nouveaux miracles, et c'est à l'aide de ce ressort, toujours le même, que les librettistes ont pu faire entrer dans quatre actes un grand nombre de situations éminemment musicales. C'est à cela qu'ils ont tout sacrifié, tout et plus particulièrement la chronologie, car Moïse n'a reçu de Dieu les tables de la loi qu'après sa sortie d'Égypte.

Le livret et la partition terminés, *Moïse* fut mis à l'étude ; au moment de la seconde ou troisième répétition, un coup terrible frappa le compositeur ; le docteur Conti, arrivant de Bologne, lui annonça que sa mère était très-dangereusement malade ; ce docteur avait prodigué les soins les plus éclairés et les plus assidus à Anna Guidarini, mais appelé à Paris par une affaire urgente, il avait dû confier la suite du traitement à l'un de ses plus célèbres confrères de Bologne.

En apprenant le danger que courait sa mère, l'être qu'il a le plus chéri en ce monde, Rossini fit, sans dire un mot, ses préparatifs de départ. Il voulait aller à Bologne sans perdre un instant pour y remplir ses devoirs de fils. De ses fonctions officielles, de son œuvre en répétition, de ses amis, de ses intérêts de gloire ou d'argent, il ne

s'inquiéta pas plus que si tout cela n'avait jamais existé. Partir, partir sur-le-champ, était sa seule idée, son seul désir, sa seule volonté.

Le docteur Conti lui demanda : — Qu'allez-vous faire?

— Vous le voyez : partir! — répondit Rossini.

— Je vous le défends formellement, reprit le docteur; votre présence tuerait votre mère; elle a un anévrisme. En vous voyant, elle mourrait foudroyée. —

Et le fils, navré, dut obéir. Obligé de rester à Paris, il continua de surveiller les travaux des répétitions de son *Moïse*. Au théâtre, il cachait son angoisse et sa douleur sous des dehors impassibles; mais, rentré chez lui, il tombait dans le plus morne abattement, dans le mutisme le plus absolu. Peu de temps après, il apprit le funeste dénoûment de la maladie de sa tendre, de sa courageuse, de son excellente mère. Ce fut le coup le plus terrible dont il ait été frappé dans sa vie.

. . . .

La première représentation de *Moïse* eut lieu le lundi 26 mars 1827. Les interprètes de cet admirable ouvrage furent Mlle Cinti, Mmes Dabadie et Mori, Adolphe Nourrit, Levasseur, Dabadie et Alexis Dupont.

« Voici une des plus pompeuses solennités qu'ait encore vues l'Opéra! s'écrie M. M. J. (Mély-Janin) dans le feuilleton de *la Quotidienne* du 28 mars 1827. Cette magnifique représentation fera époque dans les fastes lyriques, non-seulement parce qu'on y a entendu des chants jusqu'alors inconnus sur la scène de l'Académie Royale de Musique, mais encore parce qu'elle a porté le coup fatal à l'ancien système, et consolidé une révolution à laquelle on préludait depuis quelque temps. Le Rubicon est franchi; en vain le vieil opéra avec tout son appareil s'est levé sur l'autre bord. A l'aspect du vainqueur de Pesaro, il a chancelé sur sa base, et il est tombé de toute sa hauteur :

Ha fatto l'ultimo crollo.

» Ce qu'il y a de surprenant, c'est que cette révolution a trouvé de puissants auxiliaires dans ceux-là même qui..... semblaient devoir opposer le plus de résistance aux invasions ultramontaines. Que Levasseur et Mlle Cinti, qui depuis longtemps vivent au milieu de l'atmosphère de l'opéra buffa, et qui en ont fait en quelque sorte leur substance, se soient trouvés tout prêts, rien que de très-naturel; mais qu'Adolphe Nourrit, que Dabadie, qu'Alexis Dupont, que Mme Dabadie soient tellement entrés dans la pensée du compositeur italien, qu'ils aient exécuté sa musique comme s'ils avaient joué toute leur vie sur le théâtre Saint-Charles, voilà ce qu'il y a de vraiment surprenant, voilà un prodige dont a été témoin l'assemblée aussi brillante que nombreuse qui a assisté hier à la première représentation de *Moïse*.... Il fallait être bien sûr de sa force, il fallait avoir la conscience de son génie, pour oser risquer une musique nouvelle à côté de l'ancienne. M. Rossini a cru en lui, et il a bien fait.... Appelé à grands cris, il a été amené sur la scène; il a été accueilli par les plus nombreux et les plus vifs applaudissements. »

M. Ch...., dans le feuilleton de *la Gazette de France* du 28 mars 1826, parle de *Moïse* en homme qui sent et la beauté de l'œuvre et l'importance capitale des changements effectués dans l'art musical par Rossini. C'est, dit-il, « un des plus magnifiques oratorios qu'il soit possible de composer et d'entendre.... Résultats immenses, considérés sous le rapport de la science, car il ne s'agit de rien moins que d'une révolution lyrique terminée en quatre heures par M. Rossini. Désormais, le *urlo francese* est banni sans retour, et l'on va chanter à l'Opéra comme on chante à Favart. *Vive Rossini!*... Le public, après avoir entendu prononcer le nom de M. Rossini, s'est écrié tout d'une voix : *Rossini! qu'il paraisse!* Touché de ces marques d'estime et d'intérêt, l'illustre compositeur s'est avancé de quelques pas, moins accompagné qu'entraîné par Dabadie et sa femme. »

Hélas! M. Ch.... s'est trompé : l'*urlo francese* a repris son empire à l'Opéra depuis le jour où Rossini a été forcé, par des cir-

constances fatales, de se retirer de la carrière militante.

Dans le feuilleton du *Constitutionnel* du 29 mars 1827, M. Évariste D.. . (Dumoulin) parle de *Moïse* avec une chaleur approbative qui ne lui est pas familière lorsqu'il s'agit des œuvres de Rossini; peut-être avait-il reçu quelques renseignements de M. de Jouy, son collaborateur au *Constitutionnel*, et l'un des auteurs de la pièce. « Sous le rapport musical, dit-il, cet ouvrage est d'une grande beauté, et l'un des chefs-d'œuvre du maître célèbre qui l'a composé.... Il (le public) a applaudi *le Siége de Corinthe* par prévention, par égard pour M. Rossini. Avant-hier, il a applaudi *Moïse* pour *Moïse* lui-même ; il l'a applaudi souvent avec enthousiasme, et, cet enthousiasme, ce sont les beautés de la musique qui l'ont fait naître. »

Castil-Blaze absent fut remplacé au *Journal des Débats*, pour le compte rendu de la première représentation de *Moïse*, par M. C..., qui termine ainsi son feuilleton du 29 mars 1827 : « Ce qui doit flatter M. Rossini, dit-il, dans ce rajeunissement d'un triomphe déjà ancien, c'est que, par des morceaux entièrement nouveaux et dignes de soutenir la comparaison avec les précédents, il a prouvé que la source où il puise ses sublimes inspirations, loin de s'appauvrir, semble se féconder en s'épanchant.... On a désiré voir l'auteur de ce nouveau chef-d'œuvre; M. Rossini a cédé complaisamment aux vœux unanimes du public, qui a accueilli avec transport l'homme de génie auquel il venait de devoir, auquel il devra longtemps les plus nobles et les plus pures jouissances. »

Le journal *le Globe*, qui avait jusqu'alors lancé de terribles diatribes contre Rossini et sa musique, se convertit à *Moïse :* « L'illustre auteur du *Mosè*, dit-il, s'est surpassé lui-même : en enrichissant sa partition de morceaux nouveaux, il les a faits plus beaux que ses chefs-d'œuvre; mais ce qui est peut-être plus merveilleux encore, il est parvenu à faire exécuter sa musique avec un ensemble et une précision remarquables : il a fait chanter les chanteurs de l'Opéra. A coup sûr, il était urgent que ce prodige vînt rajeunir

ce vieux et débile représentant de l'ancien régime... Il fallait qu'il mourût ou qu'il se révolutionnât.... Sa révolution commence : il a trouvé son Mirabeau... D'une sublime ébauche de jeune homme, Rossini a fait la production la plus accomplie du génie de l'homme mûr... Il (Rossini) vient d'en faire l'expérience : un parterre français peut être sensible au charme de sa musique ; mais ce qui est pour lui plus glorieux encore que d'enchanter des ignorants sans préjugés, il a pu voir les savants eux-mêmes rendre publiquement hommage à son génie; les beautés du *Moïse* français n'ont point eu de plus chauds apologistes que les professeurs du Conservatoire, et notamment l'homme de talent (Cherubini) qui le dirige. »

Ce langage fait voir que le Rossinisme commençait à être dignement apprécié; on n'aurait peut-être pas osé, après la représentation de *Moïse,* traiter Rossini comme on l'avait traité quelques années auparavant, dans un canon dont les paroles et la musique sont de Berton. Nous reproduisons ici les paroles de ce canon, malgré leur inconvenance, ou plutôt à cause de cette inconvenance même. Un pareil morceau de poésie appartient de plein droit à l'histoire, comme signe caractéristique de l'époque où il a été composé :

« Oui, dans ce Paris sans égal,
Tous les jours c'est un carnaval.
Ce monsieur chose est un Molière;
Ce monsieur chose est un Voltaire.
Nous n'avons plus de Sacchini,
De Grétry, ni de Piccinni;
Nous n'avons plus que Rossini,
A la chi-en-lit, à la chi-en-lit! »

Nous venons de dire qu'on n'aurait pas osé traiter Rossini de la sorte après la représentation de *Moïse*. Hélas! c'est une erreur, force nous est bien de le reconnaître. Nous trouvons dans nos notes l'extrait suivant du *Corsaire*, numéro du 4 juillet 1827. « Un chaudronnier, dit cet aimable journal, assistant à une représentation de *Moïse*, disait : « Che fais une aussi bonne muchique que châ dans

ma boutique. » Le beau de l'affaire, ajoute le spirituel rédacteur, c'est que le fils de Saint-Flour se contente d'un honnête bénéfice. »

Mais laissons ces turpitudes, qu'il fallait pourtant faire connaître, et venons à notre fait principal. Les morceaux écrits par Rossini pour le *Moïse* français sont : la belle introduction du premier acte, *Dieu puissant, du joug de l'impie ;* le quatuor avec chœur, *Dieu de la paix, Dieu de la guerre!* le chœur *La douce aurore,* la marche avec chœur et récitatifs du troisième acte, *Reine des Cieux,* dont l'infime auteur de la présente notice possède le manuscrit autographe; les délicieux airs de danse; le sublime final, *Je réclame la foi promise,* sauf l'andante, *Je tremble et soupire;* et, enfin, l'air si pathétique du quatrième acte, *Quelle horrible destinée!*

Enrichi de ces morceaux hors ligne, le *Moïse,* si beau par lui-même, est devenu une œuvre d'une grandeur, d'un souffle, d'une puissance incomparables. Toutes les parties de l'art du compositeur y sont traitées avec une éclatante supériorité. Où donc les voix ont-elles été mieux employées? où l'orchestre a-t-il plus de relief, d'intérêt, de clarté, sans sortir de son rôle, sans empiéter un seul instant sur celui de la voix humaine? où trouverait-on plus d'invention mélodique, d'heureuses combinaisons d'harmonie, d'accents justes, de couleur à la fois poétique et vraie, de plans grandioses d'architecture musicale, de puissance expressive, descriptive et sonore? nulle part, on le peut affirmer sans témérité!

Il y avait des difficultés épouvantables à faire chanter le personnage moitié divin, moitié humain de Moïse, plus grand que nature, certes, et rendu plus grand encore que lui-même par le prestige de l'antiquité biblique et de la transfiguration légendaire. Ces difficultés, Rossini les a surmontées comme en se jouant, et si bien surmontées, qu'elles n'apparaissent pas dans sa partition. Il est impossible d'expliquer avec le seul secours des mots les mille moyens par lesquels le maître est parvenu à former de toutes pièces le type musical de son Moïse; faute de mieux, nous nous contenterons de signaler aux personnes que l'examen des détails techniques

n'effraye pas, la manière dont les grands intervalles consonnants d'octave et de dixième sont employés dans le rôle du législateur des Hébreux pour former les accentuations les plus grandioses et en même temps les plus naturelles. On en peut voir de superbes exemples dans l'introduction du premier acte, lorsque Moïse répète les derniers mots de la phrase : *Vos murmures ont offensé le Dieu jaloux*, et dans la toute-puissante invocation, au passage : *A l'instant fais jaillir des torrents de lumière!*

C'est dans la partition de *Moïse* que l'on trouve le plus de traces de l'étude approfondie que fit Rossini, au temps de son adolescence, des œuvres de Joseph Haydn. La scène de la plaie des ténèbres, où le même motif est répété vingt-six fois dans différents tons et avec des effets d'harmonie et d'instrumentation variés, cette scène qui exprime et peint aussi bien qu'on le puisse faire la sombre horreur et la continuité des ténèbres implacables, qu'est-elle en réalité, sinon la plus belle application théâtrale et dramatique du procédé favori de Joseph Haydn dans ses symphonies et sa musique de chambre?

La sublime invocation : *Arbitre suprême*, est traitée selon la manière du même maître dans ses oratorios, mais avec un souffle, une puissance, un sentiment de l'effet dramatique et théâtral, que nous ne trouvons pas, nous l'avouons sans pâlir, dans les plus belles pages des oratorios du père de la symphonie.

Quant au prodigieux final du troisième acte, à part la terrible ritournelle chromatique de l'orchestre qui sert de cadre au récit des calamités : *Grand Roi, délivre-nous*, rien n'y procède du système symphonique. Ce rhythme enflammé du motif *Redoublons d'ardeur et de zèle*, ce long crescendo chromatique : *Allons, qu'on les entraîne!* qui se déroule comme un immense serpent, et la strette avec ses gammes ascendantes et descendantes, exécutées simultanément, tout cela est du pur Rossinisme, mais du Rossinisme élevé à une grandeur, à une force, à une toute-puissance musicale et dramatique dont rien n'avait pu donner l'idée jusqu'alors, dont rien ne l'a reproduite depuis.

Dans cette strette, Rossini, trouvant enfin l'occasion d'obéir aux sollicitations de son génie, qui le poussait à donner aux masses chorales un rôle dramatique et musical de premier ordre, arrive à des résultats foudroyants. Les choristes, divisés en deux groupes, ne sont plus de simples choristes : ils représentent deux êtres collectifs, deux peuples qui, animés par l'antagonisme le plus fanatique, se heurtent en un choc suprême. C'est le plus formidable duo de colère, de menaces et d'imprécations, que les masses chorales aient jamais été appelées à chanter et à jouer.

Et comment Rossini parvint-il à peindre avec la simplicité et la force dramatique et musicale voulues, cet épouvantable antagonisme, ce choc de deux peuples ? par des gammes en mouvement contraire ! Quand la voix des Hébreux descend, celle des Égyptiens monte, et réciproquement. Il ne lui en a pas fallu davantage pour tracer, en notes immortelles, l'une des pages les plus émouvantes, les plus chaleureuses et certainement la plus sonore qu'il y ait au monde. Et tout en produisant cet immense effet dramatique et musical, il a trouvé le moyen, avec ses gammes en mouvement contraire, d'accomplir un tour de force de contrepointiste.

Ne quittons pas l'inépuisable sujet du *Moïse* sans faire remarquer le témoignage rendu par les journaux du temps à la bonne exécution de ce chef-d'œuvre par ses premiers interprètes. Rossini, on l'a vu par ces témoignages, avait changé les habitudes et transformé le style du nombreux personnel de l'Opéra, et son succès comme directeur d'exécution égala presque son succès comme compositeur. Quelle volonté, quelle autorité, quels labeurs une telle transformation suppose !

L'air et les récitatifs composés à Naples par M. Carafa, pour le *Mosè*, ne figurent pas dans le *Moïse*, où l'on ne trouve pas tous les morceaux écrits par Rossini pour sa partition italienne.

A une brillante reprise du *Moïse* qui eut lieu à l'Opéra le vendredi 5 novembre 1852, la regrettable Mme Bosio, MM. Obin et Morelli, ont interprété les principaux rôles de ce chef-d'œuvre d'une façon

très-remarquable. M. Nestor Roqueplan, alors directeur de notre première scène lyrique, n'épargna rien pour donner un grand éclat à cette reprise, où pour la première fois on entendit le final du troisième acte exécuté par deux cents choristes. Une autre reprise de l'oratorio de Rossini, où Mlle Battu s'est fort distinguée, a eu lieu le lundi 28 décembre 1863.

Au moment de traiter avec M. Troupenas de la vente de la partition de *Moïse,* Rossini lui demanda si, commercialement, l'affaire de la publication du *Siége de Corinthe* avait été bonne. M. Troupenas répondit qu'il était encore en perte de quelques billets de mille francs. Rossini, qui ne voulait pas que personne perdît avec lui, céda la partition de *Moïse* à cet éditeur pour 2,400 francs. L'acquisition de ce chef-d'œuvre a été la base de la fortune de M. Troupenas.

Le Moniteur du 14 octobre 1827 annonce que Sa Majesté *voulant donner à M. Rossini un témoignage de sa satisfaction pour le nouveau chef-d'œuvre dont il vient d'enrichir la scène française*, l'a nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Le Moniteur du 22 octobre 1827 attribue cette nomination à une erreur, et rectifie la prétendue erreur.

Que s'était-il donc passé ? Il s'était passé que Rossini, apprenant la distinction qui venait de lui être accordée, s'était rendu en toute hâte chez M. le vicomte de La Rochefoucauld, et l'avait supplié de la lui faire retirer, parce qu'il ne croyait pas l'avoir méritée avec d'anciens ouvrages amplifiés, et parce que des artistes français du plus grand talent, notre Hérold entre autres, attendaient en vain la décoration depuis bien des années. Hérold l'obtint le 3 novembre 1828. Quant à l'auteur de *Moïse,* il se réservait de la demander lorsqu'il croirait l'avoir méritée en écrivant pour la France un grand ouvrage entièrement nouveau.

Et il la demanda après *Guillaume Tell.*

Quelle leçon pour les infatigables, les insatiables et les innombrables veneurs de la chasse aux rubans!

XXVII

LE COMTE ORY

LE VAUDEVILLE TRANSFORMÉ. — LES MORCEAUX ANCIENS. — SCRIBE. — L'HOMME TOUJOURS PRESSÉ. — ADOLPHE NOURRIT, POETE ADJOINT. — PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU **COMTE ORY**. — OPINIONS DE **LA GAZETTE DE FRANCE**, DU **JOURNAL DES DÉBATS**, DU **CONSTITUTIONNEL**, DE **LA QUOTIDIENNE** ET DU **CORSAIRE** AU SUJET DE CET OUVRAGE. — EMPRUNTS AU **VIAGGIO A REIMS** ET A **L'ELISABETTA**. — LA BATAILLE DU TROCADERO ET L'ASSAUT DE LA CAVE. — QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA PARTITION DU **COMTE ORY**. — ROSSINI, L'ÉCOLE CHORON ET LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — LA RETRAITE A LA CAMPAGNE ET LA COMPOSITION DE **GUILLAUME TELL**.

Fixé dans notre France, qui passait alors, non sans quelque raison, pour être le centre de l'esprit léger, de la fine plaisanterie et de l'élégance, Rossini ne pouvait se borner à des ouvrages en style grandiose et sublime, comme *le Siége de Corinthe* et *Moïse*, il voulut aussi dire son mot chez nous dans le genre comique.

Qui a conçu le premier, du *maestro* ou de Scribe, l'idée de faire servir le sujet du vaudeville du *Comte Ory*, sujet trouvé dans une vieille chanson française, à l'opéra de demi-caractère que Rossini voulait composer? Nous ne saurions le dire! Ce que nous pouvons

affirmer à coup sûr, c'est que cette idée était heureuse et féconde, puisqu'elle a produit un chef-d'œuvre.

On a beau savoir de la manière la plus positive que la partition du *Comte Ory* contient, en certaines de ses parties, et de ses parties très-importantes, des morceaux composés antérieurement pour d'autres ouvrages, on ne peut le croire en écoutant cette partition, qui brille au plus haut degré par l'homogénéité de conception, l'unité de style, la vérité la plus saisissante d'accent et de coloris. Quelle musique rendit jamais d'une manière plus fidèle et plus vive les caractères des personnages, les situations et la couleur locale d'une pièce? Aucune assurément!

Il n'est que juste d'attribuer une bonne part du mérite de ce résultat surprenant aux auteurs du livret et à l'artiste éminemment intelligent et dévoué qui les secourut, comme on le verra tout à l'heure. Dans la transformation du vaudeville du Gymnase en poëme de grand opéra de demi-caractère, dans la création des situations à adapter aux morceaux de musique tirés du *Viaggio a Reims*, et dans l'application des paroles françaises aux cantilènes de ces morceaux, l'art de l'arrangement, on doit l'avouer, est poussé jusqu'au génie.

Certes, Scribe a donné bien des preuves de son extrême habileté. de la souplesse de son esprit fécond en ressources et en combinaisons ingénieuses, mais jamais, à notre avis, il n'en a donné une aussi étonnante que le livret du *Comte Ory*. Nous essayerons de justifier cette opinion lorsque nous parlerons de l'air que chante Raimbaut en revenant de la cave.

Scribe, d'ailleurs, ne fit pas seul le travail, et, par conséquent, ne mérite pas seul tous les éloges. Il fut secondé par son collaborateur, M. Delestre Poirson, tout le monde le sait; mais ce que tout le monde ne sait pas, c'est qu'Adolphe Nourrit s'occupa beaucoup, et de la façon la plus utile, de la construction et de l'arrangement de la pièce du *Comte Ory*.

Au sujet de la composition de cet ouvrage, une notice très-sub-

stantielle, qui accompagne un portrait de Rossini dessiné par Grevedon, donne le renseignement suivant : « Tandis que MM. Scribe et Delestre Poirson passaient deux mois à mettre des paroles françaises sous les morceaux faits depuis longtemps, et qui devaient former le premier acte, Rossini, en quinze jours, terminait le second, le plus beau, sans contredit, de cette spirituelle partition. »

Il n'y a rien là qui doive surprendre, surtout de la part d'un maître aussi expéditif que Rossini. Un travail dicté par l'inspiration doit aller beaucoup plus vite qu'un travail d'arrangement. Cette mosaïque de syllabes à faire, dans les conditions les plus gênantes, pour ajuster des paroles françaises à de la musique composée d'avance, est un casse-tête qui réclame beaucoup de patience, de soins et de temps, surtout lorsqu'il s'agit de travailler pour un maître aussi chatouilleux que l'est Rossini en fait de prosodie et d'euphonie.

Scribe possédait certainement toutes les qualités nécessaires pour mener seul un pareil travail à bonne fin, mais il avait trop de traités avec un grand nombre de théâtres, trop d'engagements pris de tous les côtés, trop d'échéances dramatiques, trop d'affaires en un mot, pour s'y consacrer tout entier. Sa vie était distribuée un peu comme celle d'un médecin ; il comptait les quarts d'heure et même les minutes à ses collaborateurs ; c'était un rendez-vous par ci, une répétition par là, une conférence avec un directeur, une lecture dans un foyer, et cent autres choses de même sorte. A chaque instant, il regardait sa montre et paraissait très-pressé de s'en aller.

Cette manière de procéder ne charmait pas Rossini d'une façon complète. Aussi avait-il souvent recours au dévoué, à l'intelligent Adolphe Nourrit, qu'il nommait en plaisantant son poëte adjoint, et celui-ci mettait sans marchander au service du *maestro* son temps, sa peine, son goût si sûr, et ce prodigieux sentiment des choses du drame lyrique, qui l'a élevé du rang de simple interprète à celui de collaborateur, et de collaborateur incomparable, de tous les ouvrages où il a créé des rôles, sans compter ceux où il n'en a

pas créé, et pour lesquels il a donné les meilleurs conseils, les indications les plus précieuses.

Nous ne pouvons dire avec précision tout ce qu'a fait Adolphe Nourrit pour *le Comte Ory*, mais nous savons de science certaine qu'il a donné d'excellentes idées pour la pièce, qu'il a ramené certains vers aux conditions de prosodie et de *coupe* indiquées par Rossini, et qu'il a épargné au *maestro* beaucoup d'ennuis et de pertes de temps.

La première représentation du *Comte Ory* a été donnée le mercredi 20 août 1828. Les rôles de ce chef-d'œuvre d'esprit, de grâce et d'élégance, furent ainsi distribués à l'origine : Le comte Ory, Adolphe Nourrit; le gouverneur, Levasseur; Raimbaut, Dabadie; la comtesse, Mme Cinti-Damoreau; le page Isolier, Mlle Jawureck, et Ragonde, Mme Mori.

« Il est résulté d'un travail fait avec autant de discernement, dit M. S. dans le feuilleton de *la Gazette de France* du 22 août 1828, un ouvrage dans lequel on ne retrouve que trois morceaux du *Viaggio*, et qui en offre huit entièrement nouveaux. Mais la nouveauté est-elle leur unique mérite? Tous, sans exception, sont des modèles d'esprit et de grâce. Jamais l'imagination de l'auteur du *Barbier de Séville*, de *Cendrillon*, de *la Pie voleuse* ne se déploya avec plus de verve et de fraîcheur. *Le Comte Ory* sera pour les incrédules une nouvelle preuve de la facilité avec laquelle un homme de génie joue avec les obstacles... Tous les Italiens, à commencer par Sacchini, ont commis à chaque pas d'inexcusables offenses envers la langue de nos poëtes. Rossini est le seul qui ait su triompher d'une difficulté jusqu'ici insurmontable pour ses compatriotes... Ces sensations entraînantes se sont renouvelées à chaque instant dans la soirée qui a surpassé l'attente des spectateurs mêmes qui en auguraient le mieux... Sous tous les rapports, *le Comte Ory* est destiné à faire époque dans l'histoire du grand opéra français. »

Dans son feuilleton non signé du 23 août 1828, le *Journal des*

Débats constate en ces termes chaleureux le grand succès du *Comte Ory:* « Assez de lauriers, dit-il, parent la tête de Rossini; les trompettes de la Renommée ont été assez souvent embouchées pour célébrer ses triomphes dans toutes les villes du monde où il y a un violon; son nom est en honneur et conquiert chaque jour des admirateurs nouveaux; sa carrière est loin d'être terminée. L'auteur du *Barbier* est dans la force de l'âge et du talent, et sa réputation est hors d'atteinte. Le succès du *Comte Ory* doit ajouter encore au renom de son auteur. Le nom de Rossini a été proclamé au milieu des applaudissements de toute la salle. »

M. de Jouy n'avait pas collaboré au livret du *Comte Ory:* faut-il attribuer à cette circonstance la tiédeur du *Constitutionnel* à l'égard de cet ouvrage?

« L'effet de la première représentation, dit ce journal dans son feuilleton non signé du 22 août 1828, n'a pas été tel qu'on l'avait espéré... pour la musique, les dilettanti qui avaient pu assister à la répétition ne pouvaient guère en avoir entendu que trois ou quatre morceaux à l'époque du Sacre. Le reste, c'est-à-dire une douzaine d'airs environ, est nouveau ou à peu près. Ariettes, cavatines, chœurs, morceaux d'ensemble, rien n'y manque. La science y abonde sans qu'elle se montre trop à découvert; les motifs de chant y sont nombreux sans confusion, et pourtant cela n'a pas enthousiasmé les spectateurs. Faut-il en conclure que cette nouvelle partition est au-dessous du maître célèbre à qui nous la devons? Nous ne le pensons point! Jamais Rossini n'avait composé un orchestre (*sic*) plus riche, plus varié, et peut-être est-ce à cette prodigalité de richesses qu'il faut attribuer l'effet inattendu de la représentation. Il n'y a pas seulement dans les accompagnements beaucoup d'harmonie, il y a aussi beaucoup de mélodie; le compositeur a mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre, de telle sorte qu'on a trouvé plus de chant à l'orchestre que sur la scène. C'est à ce déplacement qu'on peut attribuer l'accueil du public étonné, l'admiration calme des auditeurs, car, si l'on a

éprouvé de la surprise, on a été aussi forcé d'admirer la plupart des morceaux qui composent *le Comte Ory.* »

La statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène, ce reproche n'a pas été formulé seulement pour Rossini; il avait été, longtemps avant *le Comte Ory*, adressé à Mozart. Il est aussi mal fondé à l'égard de l'un qu'à l'égard de l'autre de ces compositeurs admirables. Une expérience mille fois renouvelée en a fait justice en ce qui concerne *le Comte Ory.* La prodigieuse scène des Buveurs de cet ouvrage, réduite à sa seule partie chorale, et, par conséquent, privée de tout secours instrumental et de tous les prestiges du théâtre, exécutée par des sociétés orphéoniques, dans un nombre infini de concours et de concerts, a toujours produit et produira toujours un effet irrésistible; c'est que la statue est à sa véritable place, quoi qu'en ait pu dire *le Constitutionnel,* qui a pris, sans doute, pour cette statue les riches bas-reliefs du piédestal. Quant à l'accueil réservé fait, selon lui, par le public à ce délicieux ouvrage, son compte rendu de la première représentation est absolument contredit par l'affirmation suivante, que nous tirons du feuilleton de *la Quotidienne* du 22 août 1828, signé J. B. A. S.

« On n'a jamais vu, peut-être, dit ce feuilleton, une si parfaite unanimité d'applaudissements que celle qui a été donnée au dernier acte de la pièce nouvelle. »

A son tour, *la Quotidienne* est contredite par *le Corsaire*, qui, parlant du *Comte Ory,* dit sans autre précaution oratoire : « Les représentations de cet opéra continuent à livrer *à de justes sifflets* cette TRISTE FARCE. »

D'où l'on doit inférer que l'intrépide *Corsaire* avait l'ouïe d'une finesse bien surprenante, car lui seul entendit ces sifflets.

La partition d'*il Viaggio a Reims* n'ayant pas été publiée, et l'occasion d'entendre cet ouvrage sous le titre *Andiamo a Parigi* ne s'étant présentée pour nous qu'une seule fois, nous ne pouvons signaler ici avec une entière certitude tous les emprunts qui lui ont été faits pour *le Comte Ory.* Tout ce que nous pouvons affirmer,

c'est que l'introduction du premier acte, qui contient la cavatine : *Que les destins prospères*, et le final du même acte où l'on trouve le merveilleux morceau à quatorze voix, sont tirés d'*il Viaggio*, ainsi que le duo entre la comtesse et le comte Ory et le premier *temps* de l'air du second acte, que chante Raimbaut en revenant de la cave avec ses cruches pleines de vin.

C'est dans l'arrangement de la situation et des paroles françaises de ce morceau qu'éclatent, dans toute leur force, l'esprit ingénieux et les connaissances théâtrales des librettistes du *Comte Ory*. Dans *il Viaggio*, ce morceau était consacré à... devinez? Mais vous ne devineriez jamais! Il était consacré au récit de la bataille du Trocadero. Rossini, pour ce récit, n'avait pas cru devoir emboucher la trompette épique. Il avait fait, dans la forme où il excelle, un air de narration très-mouvementé, très-brillant et très-piquant, mais très-modérément héroïque. Par une substitution aussi hardie qu'heureuse, les librettistes ont remplacé la nomenclature des différents corps d'armée par celle des vins de différents crus, la réserve étant naturellement représentée par les flacons de derrière les fagots, et la narration du combat des troupes françaises contre les Espagnols par celle de la terrible bataille qu'a livrée le belliqueux Raimbaut aux provisions bachiques du noble sire de Formoutiers. Grâce à cette analogie si bien trouvée, et à la manière exacte dont les paroles françaises suivent les mouvements et correspondent aux accents de la mélodie, un tel arrangement a la valeur du texte original, sinon une valeur plus grande.

Les cantatrices ont souvent substitué à l'air original du rôle de la comtesse un autre air tiré du rôle de Matilda de l'*Elisabetta*. L'admirable duo : *Une dame de haut parage*, et l'air du gouverneur ont été composés pour *le Comte Ory*, de même que le second acte tout entier, sauf le duo et le premier *temps* de cet air de Raimbaut, dont nous venons de parler. L'introduction instrumentale, qui tient lieu d'ouverture, n'est empruntée à aucun ouvrage antérieur, puisqu'on y trouve le motif de la vieille chanson fran-

çaise qui a fourni le sujet de la pièce, traité à la manière des symphonistes. Cette forme d'introduction instrumentale a été adoptée depuis par Meyerbeer, et employée dans *Robert le Diable* et *les Huguenots*.

C'est dans *le Comte Ory* que Rossini achève cette transformation du genre bouffe, dont il avait posé les premières bases dans *l'Italiana in Algieri*, en corrigeant la crudité naturelle de ce genre par l'adjonction d'un élément presque permanent d'élégance et de grâce.

Certes, comme valeur intrinsèque, on ne peut rien mettre au-dessus ni même à côté du *Barbier*. Nous oserons dire, cependant, que, pour la finesse, la grâce, la *distinction* dans le comique, *le Comte Ory* le surpasse. Le bouffe y est de meilleure compagnie, et le caractère très-risqué de certaines situations s'y trouve sauvé, sans rien perdre de sa force théâtrale, par la manière admirable dont le musicien a su le mettre en son plus grand relief, tout en l'enveloppant d'un voile d'élégance et de beauté suprême. C'est l'esprit du véritable opéra comique français, mais poussé à une finesse, à une sûreté de rendu et à une ampleur musicale et dramatique sans exemple.

La scène des Buveurs conduisait presque fatalement le musicien à des rhythmes et à des mélodies d'une allure commune et grossière. Comment, en effet, sans effacer tout le relief de la situation, sans détruire son allure naturelle, faire chanter avec élégance ces hardis coureurs d'aventures, surtout au moment où ils boivent à pleine coupe le vin dérobé par Raimbaut ?

Eh bien ! Rossini a su conserver à cette scène tout son mouvement, tout son relief, toute sa couleur bachique, sans cesser un seul instant d'être le plus élégant, le plus *comme il faut* des compositeurs. Jamais on ne vit pareille difficulté si bien franchie ; grâce à la musique du *maestro*, les personnages de cette scène d'orgie semblent dire, bien longtemps avant les héros carnavalesques du charmant dessin de Gavarni : « Canaille, oui ! mais mauvais genre, jamais ! »

Quelle grâce, quelle innocence, quelle fraîcheur juvénile et féminine, et surtout, quel sentiment de douce quiétude dans le chœur : *Dans cet asile,* qui ouvre le second acte ! quel ton de supplication ironique et quelles harmonies originales, sans parler de l'exquise disposition des voix, dans la prière sans accompagnement : *Noble châtelaine !*

Quant au trio du fauteuil, c'est une merveille qu'il faut renoncer à louer dignement : sur une des situations les plus hardies qu'on ait osées au théâtre, Rossini a fait une musique telle, que la gravelure du fond, quoique exprimée avec toute la vivacité possible d'accent et de coloris, disparaît sous la suprême élégance, sous l'exquise poésie de la forme. Jamais une passion fort peu idéale par elle-même n'a été mieux idéalisée et mieux recouverte de ce vernis d'urbanité et d'esprit que nos ancêtres nommaient la galanterie, alors que ce mot n'avait pas encore reçu la grossière acception qu'on lui donne parfois aujourd'hui.

Après l'apparition du *Comte Ory,* Rossini vit que le moment était enfin venu d'écrire le grand ouvrage que le monde attendait impatiemment de son génie. Par ses traductions et ses amplifications du *Maometto* et du *Mosè,* il avait préparé le personnel de l'Opéra et le public français, comme il voulait qu'ils le fussent, et il s'était préparé lui-même en étudiant à fond nos goûts et notre idiome.

Par le fait de son immense renommée, de sa légitime influence et de sa position officielle, Rossini se trouvait alors à Paris dans une situation tout à fait digne de lui. Il était, sans le vouloir, et surtout sans le faire sentir durement à qui que ce fût, sinon le souverain en titre, au moins le véritable pouvoir dirigeant de toutes les choses de la musique en France, et il en profita pour rendre de grands services à l'art. Par ses soins l'école de Choron obtint du gouvernement l'appui qu'elle méritait, les secours pécuniaires sans lesquels elle n'aurait pu se maintenir. Il concourut aussi à la fondation de l'admirable Société des concerts du Conservatoire, d'abord en

donnant à Habeneck les plus précieux renseignements sur les symphonies de Beethoven, alors inconnues en France, et qu'il avait entendues à Vienne lorsqu'il y avait été faire chanter sa *Zelmira*, ensuite en obtenant de M. le vicomte de La Rochefoucauld un subside en faveur de l'institution projetée, et enfin en appuyant de tout son crédit les démarches faites pour obtenir la concession de la salle des Menus Plaisirs et l'approbation du règlement.

Nous pourrions nous étendre beaucoup au sujet de la manière dont Rossini a usé de sa position en faveur de tout ce qui méritait quelque intérêt, mais il faut se borner.

Décidé à composer son grand ouvrage avec tout le soin possible, le *maestro* se réfugia à la campagne, emportant le livret de *Guillaume Tell*. C'est au château de Petit-Bourg, appartenant alors à son ami le célèbre financier Aguado, que Rossini, tout en se livrant à son exercice favori, la promenade, et en pêchant à la ligne, médita profondément son livret et composa sa partition, sauf la partie instrumentale. Il consacra six mois à ce travail, et lorsqu'il revint à Paris, il écrivit l'orchestration de *Guillaume Tell*, en causant et en riant avec ses amis, dans son appartement du boulevard Montmartre, n° 10.

Et les journaux satiriques prétendaient qu'on venait de planter l'arbre dont le bois devait servir à construire le piano sur lequel Rossini composerait son grand opéra français.

Nous allions oublier de dire que la partition du *Comte Ory* fut achetée par l'éditeur Troupenas au prix de 12,000 francs.

XXVIII

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE **GUILLAUME TELL**

QUESTION DU **CORSAIRE**. — PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE **GUILLAUME TELL**. — OPINIONS DE **LA QUOTIDIENNE**, DE **LA GAZETTE DE FRANCE**, DU **JOURNAL DES DÉBATS**, DU **CONSTITUTIONNEL**, DU **GLOBE**, DE **LA REVUE MUSICALE**, DE L'AUTEUR DE **LA GUERRE DES DILETTANTI** ET DE LA **REVUE DE PARIS** AU SUJET DE CET OUVRAGE. — LES INTERPRÈTES. — LA COMPOSITION DU LIVRET. — LES TOURMENTS DE M. HIPPOLYTE BIS. — LA PRÉFACE. — CRITIQUE DE LA PIÈCE. — L'OVATION ÉVITÉE. — LA CROIX D'HONNEUR. — LA SÉRÉNADE. — LE DÉPART POUR BOLOGNE.

Veut-on savoir comment *le Corsaire* annonça l'apparition de *Guillaume Tell?* « Rossini, dit ce journal, a fait la musique de *Guillaume Tell.* Sur quel air aura-t-il mis les murmures du peuple suisse contre un étranger qui mange son argent et se moque de lui? »

Si *le Corsaire* n'a pas été satisfait de la réponse de Rossini, ce que nous ignorons, il fallait assurément qu'il fût bien difficile à satisfaire.

La première représentation de *Guillaume Tell* eut lieu le lundi 3 août 1829. Les rôles furent ainsi distribués : Arnold, Adolphe

Nourrit; Guillaume, Dabadie; Walter, Levasseur; Gessler, Prévost; Mathilde, Mme Damoreau-Cinti; Jemmy, Mme Dabadie, et Edwige, Mme Mori.

M. Lubbert, qui avait remplacé M. Dubois en 1827 dans les fonctions de directeur de l'Opéra, avait déployé tout son zèle, sa rare intelligence et son goût artistique pendant les travaux de la mise en scène et des répétitions de l'ouvrage français de Rossini.

Laissons d'abord la parole aux témoins de la première représentation de cet ouvrage, qui est l'une des plus grandes merveilles dont le génie ait fait don à l'humanité.

« Il s'agissait, dit, dans le feuilleton de *la Quotidienne* du 5 août 1829, M. J. J., — le lecteur n'aura pas de peine à compléter le nom indiqué par ces initiales devenues célèbres, — il s'agissait, pour le plus beau génie de l'Europe, de voir se confirmer l'admiration que l'Europe lui a vouée; il s'agissait, pour notre médiocre école musicale, de voir si le sol de la France n'était pas un obstacle insurmontable à trouver du chant et de l'harmonie, ce chant rossinien que nous savons trouver si peu. Il était de toute nécessité que Rossini se séparât de cette école imitative, comme Rousseau, par exemple, au siècle passé, fit divorce avec la triste école littéraire qui préoccupait son siècle. Eh bien ! Rossini s'y est pris comme Rousseau ; il a fait comme lui, il est revenu sur ses pas, il a abandonné les imitateurs à leurs élans sans frein, il les a laissés égarés dans le carrefour de ses œuvres, errant en aveugles à travers les partitions de *Sémiramis* et du *Barbier ;* et, voyant qu'ils négligeaient le vieux style français, il y est remonté sans effort, comme l'auteur de l'*Émile* est remonté jusqu'à Montaigne, se faisant simple au milieu de l'enflure universelle... L'allégro de l'ouverture, l'introduction et le final du premier acte, le beau duo entre Guillaume et Mechtal, sont d'un énergique et puissant effet, et le second acte est un chef-d'œuvre à la hauteur de ce que Rossini a fait de plus beau. Il y aura bien des larmes répandues au duo qui le commence... le serment, qu'on dirait écrit par Mozart, simplement

et nettement, comme *Don Juan*, avec une plume de fer. »

« Le triomphe de l'auteur de *Guillaume Tell*, dit M. S. dans le feuilleton de *la Gazette de France* du 5 août 1829, a été celui que devait ambitionner l'auteur d'*Otello*, du *Siége de Corinthe* et de *Moïse;* il a rempli, si même il n'a surpassé, ce que la renommée avait publié d'avance. L'enthousiasme s'est emparé du public, comme des connaisseurs, dès l'ouverture, la plus originale, la plus pittoresque qu'on ait entendue, et pendant plus de quatre heures l'admiration n'a eu pour se reposer que le temps des entr'actes... Dans les deux grands ouvrages dont Rossini avait déjà enrichi notre scène lyrique, les meilleurs juges observèrent que les morceaux les plus saillants étaient précisément ceux qui avaient été composés sur des paroles françaises; en conséquence, ils annoncèrent hardiment que la langue n'offrirait aucun obstacle au développement des idées, dans un génie dont la prodigieuse souplesse est le caractère distinctif; et la réalité la plus incontestable a confirmé leur prédiction. S'il existe encore des incrédules, qu'ils aillent entendre seulement, dans le chef-d'œuvre qui vient de paraître, quelques morceaux choisis dans cette masse de richesses éblouissantes !... Honneur avant tout à la lyre magique dont les accords donnent le mouvement et la vie à toutes les parties de cet immense tableau ! »

« La musique est généralement du plus beau caractère, dit XXX (Castil-Blaze) dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 5 août 1829. L'ouverture, le duo du premier acte, celui du second, le trio qui le suit, le chœur du serment, sont des morceaux admirables sous le rapport de l'invention, de l'élégance, de l'expression scénique, de l'artifice que l'on y remarque dans l'instrumentation et l'association des voix. Une tyrolienne dansée aux chansons, c'est-à-dire sur le rhythme des voix seules, groupées avec autant de grâce que de tendresse, a été accueillie avec enthousiasme. C'est un effet d'une nouveauté piquante. L'air des tireurs d'arc est bien caractérisé. Je m'arrête : l'examen d'une seule de ces compositions me prendrait plus d'espace qu'il ne m'en reste... tout ce que je

désigne est placé en première ligne et prouve combien sont variées les ressources de ce génie original et puissant..... On a demandé avec enthousiasme qu'il parût; mais le héros de la fête n'était plus dans la salle. »

Castil-Blaze consacra un second feuilleton à l'exécution de *Guillaume Tell*, et un troisième à l'analyse des morceaux. Dans le second il dit : « Nourrit a fait un pas immense, comme acteur et comme virtuose. »

C'était le fruit des excellents conseils de Rossini.

Le Constitutionnel du 4 août 1829 contient les lignes suivantes, qui ne sont pas signées : « Enfin il s'est montré, ce *Guillaume Tell* si longtemps désiré. Les merveilles qu'on en attendait se sont en partie réalisées : les deux premiers actes sont plus beaux peut-être qu'on n'avait pu le supposer; mais dans les deux derniers le compositeur ne s'est pas soutenu à la hauteur où il était parvenu, ce qui n'empêche pas qu'on y reconnaisse la touche d'un grand maître. »

Mais à qui la faute, ô *Constitutionnel!* si les deux derniers actes ne sont pas aussi prodigieusement beaux que les deux premiers? A votre collaborateur, M. de Jouy, sans doute, qui, dans son livret, n'a pas su graduer l'intérêt des situations! Mais vous ne pouviez pas le dire, et vous avez dû accuser le musicien, auquel, dans votre numéro du 5 août 1829, vous adressez les aménités suivantes : « Notre enthousiasme n'est pas de force à se prolonger pendant quatre heures; *notre admiration se lasse à mesure que votre génie se fatigue...* Et puis, la profusion des richesses a aussi ses inconvénients. Répétons-le : elles sont trop longues, ces joies musicales qui durent depuis sept heures du soir jusqu'à minuit. »

Le Globe, jadis si hostile aux ouvrages de Rossini, s'écrie, dans son numéro du 5 août 1829 : « De cette soirée date une ère nouvelle, non-seulement pour la musique de France, mais encore pour la musique dramatique dans tous les pays. »

Nous avons quelques raisons pour croire que l'article dont ces lignes sont tirées est de M. Vitet.

M. Fétis, dans un numéro de *la Revue musicale* du mois d'août 1829, dit : « *Guillaume Tell* poursuit le cours de son succès, ou plutôt il le commence ; car le public comprend maintenant cette musique, qui était trop forte pour lui au premier abord. Pour nous, qui avons un peu plus d'expérience, nous découvrons à chaque représentation cent beautés qui nous avaient échappé, même dans les morceaux qu'on ne peut signaler. Il y a dans cet opéra de quoi en faire dix, très-beaux et pleins d'idées. » Parmi les beautés qui avaient échappé à l'expérience de M. Fétis, il faut citer en première ligne celles de la romance, dont le bibliothécaire du Conservatoire dit : « *La romance de Mathilde ne m'a point paru remarquable.* » Il s'agit tout bonnement dans ce passage du morceau : *Sombre forêt.*

Guillaume Tell obligea l'auteur de la brochure intitulée : *De la Guerre des Dilettanti*, etc., à ajouter un *post-scriptum* à son écrit, dans lequel il avait prononcé le jugement suivant : « Il faut convenir que M. Rossini a porté jusqu'au plus haut degré les qualités superficielles et brillantes. » Selon l'auteur de *la Guerre des Dilettanti*, celui d'*Otello* est « un homme souvent inférieur aux grands maîtres dans les parties essentielles, et qui les avait tout au plus surpassés dans les qualités secondaires... Rossini n'est pas assez profond pour surprendre la nature au fond de son cœur. Ses mélodies se distinguent moins par l'expression et la vérité que par leurs ornements et leur coupe régulière. Rossini connaît parfaitement l'*art* du chant ; Corneille et Racine parlent ; Voltaire *déclame ;* Rossini fait chanter ses acteurs comme Voltaire faisait déclamer les siens ; Mozart, Gluck, etc., l'auteur d'*Œdipe*, Méhul, avaient trouvé le chant du cœur ; il faut le dire, le plus souvent Rossini n'a trouvé que l'esprit du chant. Rossini ne s'adresse qu'aux *demi-savants ;* ceux-là seuls retiendront une *cavatine*. Il a trop de raffinement, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop *artificiel...* Quels que soient les développements que la musique dramatique ait acquis entre les mains de M. Rossini, on ne peut pas dire d'une manière absolue qu'il ait fait faire des progrès à l'art. »

A *Guillaume Tell*, l'auteur de *la Guerre des Dilettanti* ne peut, malgré l'embarras que devaient lui causer ses affirmations antérieures, retenir le cri de la plus fervente, de la plus complète admiration. « Allez entendre cette musique sublime, dit-il dans son *post-scriptum*, et admirez, à côté des masses, des grands effets, de ces larges dimensions tracées par cet esprit vigoureux, le choix merveilleux des ornements, la clarté qui préside à cette infinité de détails, etc.... De cette source que l'on avait crue tarie (j'ai moi-même à faire amende honorable sur ce point), se répandent à grands flots les chants les plus pleins, les mélodies les plus limpides. C'est ici le triomphe de Rossini, c'est en quoi nul compositeur ne l'a surpassé ni peut-être ne l'a égalé... Quand on pense que tout cela est neuf, que rien de ce qu'on entend là n'a été entendu, on se demande, dans le recueillement de l'admiration, ce que c'est que le génie. »

L'écrit le plus important qu'ait fait surgir *Guillaume Tell*, le seul, à notre avis, qui mérite d'être lu aujourd'hui, est celui de M. G. Imbert de Laphalèque, qui parut en août 1829, dans trois livraisons de *la Revue de Paris*, sous les titres : *De la Musique en France*, — *De Rossini*, — De Guillaume Tell. Là Rossini est apprécié comme il mérite de l'être ; là se trouve expliqué de la manière la plus frappante le plan du *maestro* pour la conquête musicale de la France ; là on peut apprendre à connaître les efforts énormes qu'avait faits l'auteur de *Moïse* pour rendre la troupe de l'Opéra capable, dans une certaine mesure, de chanter au lieu de crier. C'est à ce témoin que nous allons emprunter des détails sur l'interprétation de *Guillaume Tell* à la première représentation de cet impérissable chef-d'œuvre.

« La représentation de *Guillaume Tell*, dit M. de Laphalèque, fera époque dans les annales de notre Opéra. Les acteurs qui, dans *le Siége de Corinthe*, dans *Moïse* et dans *le Comte Ory*, avaient fait leur apprentissage, devaient être cette fois d'autant mieux placés, que tous les rôles avaient été faits à leur taille par l'homme

le plus capable d'utiliser la force et la portée de chacun d'eux. Leur zèle a répondu à cette attention, et ils en ont été récompensés par des applaudissements de bon aloi. Mlle Cinti nous rappelle toujours les formes italiennes auxquelles elle doit d'être devenue une cantatrice; c'est à ce titre qu'on doit la mettre au premier rang. Nourrit se montre acteur intelligent et chaleureux; il exécute et nuance avec un talent remarquable toute la partie de son chant; à l'Opéra, il est incontestablement sans rival. Lainez chantait encore en 1819; entre lui et Nourrit, on croirait qu'il y a tout un siècle. *Qui a opéré de tels prodiges? Les acteurs eux-mêmes ont la bonne foi de nommer Rossini!* Dabadie remplit assez habilement son rôle; l'onction qu'il y porte serait d'un effet plus sûr s'il mettait moins d'affectation à faire résonner les *r*, ainsi que tous les mots ronflants. Mmes Mori et Dabadie montrent chacune beaucoup d'intelligence; leurs voix se dessinent à merveille dans les ensembles. Les choristes ont fait de notables progrès; ils observent mieux les nuances et laissent peu à désirer, surtout dans le chœur des Trois Cantons, qui est d'une exécution si difficile; toutefois le mode nouveau de les éparpiller pour le coup d'œil nuit souvent à l'unité et à l'intensité des voix. L'orchestre a également droit à des éloges, mais les instruments de percussion y sont frappés avec une force qui nuit à la pensée du compositeur..... Dieu maintienne ces améliorations et préserve nos chanteurs de l'ancien répertoire qui amènerait infailliblement une rechute! (Hélas! elle a eu lieu cette rechute, mais par l'effet d'un répertoire que M. de Laphalèque ne pouvait prévoir en 1829). Enfin il s'est opéré à l'Académie Royale de Musique un tel changement, que la présence des vrais *dilettanti* à ce théâtre, naguère pour eux un objet d'horreur, les met exactement dans la position de ce doge de Gênes qui ne trouvait rien de si extraordinaire à Versailles que de s'y voir. »

La composition du livret de *Guillaume Tell* fut extrêmement laborieuse. M. de Jouy s'était d'abord présenté « armé, dit M. de Laphalèque, d'un poëme de *sept cents vers*, dans le goût du *li-*

bretto de *Sylla*, et, comme de raison, composé sans l'intervention du musicien. Sans doute, il aura été cruel d'en faire un auto-da-fé; mais comme ces vers n'étaient pas lyriques, force a été de les remplacer, et malgré certaine liberté dont M. de Jouy a très-amplement usé, celle de respecter peu le sens commun, la nouvelle version n'est guère plus lyrique que la première..... La portion de travail de M. de Jouy se dessine d'elle-même, celle de M. Bis n'offre de ces défauts que ce qu'il était nécessaire pour ne pas trop faire disparate; elle est la seule dont l'entente et la coupe soient suffisamment appropriées au chant..... Le second acte est bien exclusivement de M. Bis. »

L'infortuné M. Bis, placé entre les exigences très-légitimes du compositeur et celles un peu moins légitimes de l'auteur de ce que M. de Laphalèque appelle malicieusement le *libretto* de *Sylla*, ne savait parfois où donner de la tête. Au risque de commettre une petite indiscrétion, que nous fera peut-être pardonner notre vif désir de placer sous les yeux du lecteur tout ce qui peut lui donner une idée exacte et animée des choses, nous citons le passage suivant d'une lettre qui nous a été adressée par un ami de M. Hippolyte Bis, M. Émile Barateau, le 25 mai 1864. « A l'époque du *libretto* de *Guillaume Tell*, dit M. Barateau, j'étais chef du cabinet du ministère de l'intérieur, et j'y recevais souvent la visite d'Hippolyte Bis, l'un de mes anciens camarades, qui, sachant que j'avais l'habitude d'écrire de la prose rimée sous ou sur la musique, venait me solliciter de le tirer d'embarras. »

Pour sauvegarder l'honneur académique de M. de Jouy, les auteurs du livret de *Guillaume Tell* adressèrent au public un avertissement placé en tête de ce livret : « On aurait pu offrir au lecteur une œuvre plus régulière, lit-on dans cet avertissement ; il ne s'agissait que de la publier telle qu'elle fut primitivement conçue (c'est une larme versée sur la tombe du poëme primitif de sept cents vers), mais alors il eût fallu rétablir plusieurs scènes supprimées, remettre à leur place celles dont l'ordre a été interverti, et faire dis-

paraître quelques passages que les besoins seuls de la musique ont exigés. Alors aussi la pièce imprimée eût été tout autre que la pièce représentée ; et comme les spectateurs désirent surtout trouver dans la brochure ce que l'instrumentation ne permet pas de bien entendre, on a, pour la première fois peut-être, livré à l'impression des paroles textuellement conformes à celles de la partition. Si, d'un côté, par l'effet de cette résolution même, la critique trouve à moissonner dans un plus vaste champ, de l'autre, sans doute, le public nous saura gré d'un léger sacrifice d'amour-propre qui doit tourner au profit de ses plaisirs. C'est aussi, nous l'avouerons, un hommage indirect qui s'adresse à notre illustre collaborateur. Il nous aurait répugné de faire disparaître même les vers défectueux que le rhythme musical — parfois arrêté à l'avance — nous a contraint d'arranger tels qu'ils sont ; il est d'ailleurs des accords d'une telle puissance qu'ils semblent consacrer les paroles auxquelles ils prêtent leur magie. Au milieu de cette immense création toute nouvelle qui fait de Rossini un compositeur français, *Guillaume Tell* ne semble plus que l'ouvrage d'un seul, — le sien. »

Merci pour Rossini. Mais jusqu'à preuve positive, nous ne croirons pas que ce soit sa faute si l'intérêt de la pièce de *Guillaume Tell* diminue, s'éparpille et s'éteint après le second acte ; si les scènes qui suivent la conjuration sont décousues et préparent mal le dénoûment. Et le style poétique ! est-ce donc Rossini qui a perpétré ce vers :

« Ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre... »

que l'on ne peut écouter sans sourire à la pensée de l'urbanité de cette hache qui ne veut pas faire faire antichambre à ce front ?

Et cette image obscure, prétentieuse, alambiquée, anti-musicale :

« Quand l'Helvétie est un champ de supplices,
Où l'on moissonne ses enfants, »

immortalisée par la prodigieuse cantilène dont le génie du compo-

siteur a su la revêtir? On pouvait aussi bien prétendre que c'est la faute de Voltaire et de Rousseau.

Ce qui nous ôte un peu l'envie de plaider les circonstances atténuantes en faveur des librettistes de *Guillaume Tell*, c'est que la manière décousue dont ils ont disposé la plupart des situations empruntées à la pièce de Schiller et à la légende populaire a favorisé les amputations, les suppressions sacriléges auxquelles il n'est que juste d'attribuer, dans une certaine mesure, le silence à jamais déplorable gardé par Rossini depuis le 3 août 1829.

Plaidons-les toutefois, ces circonstances atténuantes. Le défaut capital du livret de *Guillaume Tell* est la diminution et l'extinction de l'intérêt dramatique après la scène de la conjuration et du serment. Mais, en écrivant les bouts-rimés de cette scène, MM. de Jouy et Hippolyte Bis pouvaient-ils imaginer, malgré la juste confiance que leur inspirait le génie de Rossini, et quelqu'un dans le monde pouvait-il imaginer, en lisant ces bouts-rimés, que le maître en ferait le canevas de cette merveille musicale et dramatique dont il faut renoncer à parler dignement?

Non, ils ne pouvaient pas l'imaginer, et c'est leur principale excuse, car après une telle page il n'y a pas de gradation d'intérêt possible.

Après la chute du rideau, le soir de la première représentation de *Guillaume Tell*, le public voulut faire paraître Rossini sur la scène pour lui témoigner son légitime enthousiasme; mais il s'était modestement dérobé, par une prompte retraite, à la mieux méritée des ovations.

Se trouvant digne enfin de la décoration de la Légion d'honneur, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre l'obtint le 7 août 1829.

Une sérénade fut donnée à Rossini, par les artistes de l'Opéra, le samedi 8 août, sous les fenêtres de l'appartement qu'il occupait boulevard Montmartre, n° 10. Méry, dans une lettre adressée à Léopold Amat, en mai 1862, dit, en parlant de cette sérénade, à laquelle il a assisté : « Habeneck conduit son armée sur le boule-

vard et fait exécuter l'ouverture de *Guillaume Tell*. Soulié, le charmant écrivain de *la Quotidienne*, avait conduit sur le même terrain une foule royaliste ; Armand Marrast, Carrel, Rabbe et moi, nous représentions le côté gauche. On applaudit à faire trembler les vitres du boulevard ; on arriva même à la frénésie de l'enthousiasme lorsque Levasseur, Nourrit et Dabadie entonnèrent le trio du *Serment*. Boieldieu, ce musicien de génie et de cœur, locataire aussi du n° 10, descendit chez Rossini et l'embrassa. Paër et Berton prenaient une glace au café des Variétés, disant en duo : L'art est perdu ! »

Méry ne dit pas tout : Rossini avait été invité à souper par quelques amis. En revenant avec ses convives, il trouva les abords de sa demeure encombrés par une foule énorme. La police et la force armée étaient sur pied, comme de raison, pour maintenir l'ordre. Quand le héros de la fête voulut passer, on l'en empêcha. Il eut beau dire : « Je suis Rossini ! On ne peut pas commencer sans moi ; laissez-moi passer ! » Les gardiens de l'ordre public répondaient invariablement : « Vous, Rossini ! Allons donc, farceur ! » Il lui fallut invoquer l'autorité d'un haut fonctionnaire, qui le délivra des factionnaires, après avoir pris toutes les précautions requises pour s'assurer de l'identité du *maestro*.

Quelques jours après cette sérénade, Rossini, qui avait hâte d'embrasser son vieux père, partit pour Bologne avec sa femme, confiant les destinées de son *Guillaume Tell* au zèle de M. Lubbert, au talent et à la conscience de ses interprètes.

Rossini n'est pas de ceux qui, après avoir soumis leurs ouvrages au public, se livrent à mille petits soins, font jouer mille petits ressorts pour en affermir ou en augmenter le succès.

Avant de présenter quelques considérations sur la musique sublime de *Guillaume Tell*, épuisons la série des petits faits relatifs à cet ouvrage. La partition fut vendue à M. Troupenas, au prix de vingt-quatre mille francs.

XXIX

ENCORE GUILLAUME TELL

LA RÉPONSE AUX REPROCHES. — L'OUVERTURE. — LE FINAL SANS PREMIERS SUJETS. — LE FINAL SANS VOIX DE FEMMES. — LES INVENTIONS HARMONIQUES. — LES PLANS NOUVEAUX. — LES CABALETTES. — LE GÉNIE, LE BON SENS ET LE SENS PRATIQUE. — L'ORCHESTRE. — LES ROLES DES CHORISTES. — L'ORATORIO DE LA NATURE ET LE DRAME. — LES RÉCITATIFS ET LES CHANTS. — LA DÉMISSION. — LE NOUVEL ARRANGEMENT AVEC LA LISTE CIVILE. — SÉJOUR DE ROSSINI A BOLOGNE. — LA RÉVOLUTION DE JUILLET 1830. — RETOUR A PARIS. — GUILLAUME TELL MUTILÉ.

Depuis trente-cinq ans on a énormément écrit au sujet de la partition de *Guillaume Tell.* Cette riche matière semble épuisée : un point, toutefois, n'a pas été suffisamment dégagé, et ce point est d'une trop grande importance dans un travail du genre de celui-ci pour que nous ne tentions pas de le mettre en pleine lumière.

Soit que Rossini, en créant son immortel chef-d'œuvre, ait eu expressément en vue de réduire à leur juste valeur, ou, pour mieux dire, à leur juste non-valeur, les reproches qui lui avaient été si souvent adressés par des antagonistes plus ou moins éclairés, plus

temps de sa carrière militante, fait sauter aux yeux l'énorme injustice.

C'est merveille de voir, dans *Guillaume Tell*, avec quelle souplesse, quel admirable sens pratique, ce tout-puissant génie se soumet, sans cesser de rester lui-même, aux exigences nouvelles pour lui du public français, et le prodigieux parti qu'il sait tirer des moyens d'interprétation mis à son service par notre théâtre du grand Opéra.

A l'excellent orchestre de ce théâtre il confie cette ouverture admirable, tour à tour descriptive, pastorale et guerrière, où il prodigue les couleurs les plus vraies et les plus poétiques dont il soit possible de revêtir un paysage musical, et, au moment du réveil belliqueux du peuple suisse, les élans d'une verve irrésistible. Et quel art, dans cette ouverture, dont le plan est si original et à la fois si naturel! Nous ne signalerons qu'un exemple de cet art prodigieux : vers la fin, au moment où l'effet de toutes les forces sonores est épuisé, quel instrument Rossini ajoutera-t-il à son orchestre pour obtenir une gradation nécessaire? Le tambour? mais il a solennellement promis au violoniste de Milan de ne plus l'employer! Quelque autre moyen matériel de même sorte? en aucune façon! A l'éblouissant éclat de son prodigieux *tutti* il n'ajoute que le silence; l'orchestre, lancé à toute volée, s'arrête net, et se tait pendant quelques mesures, après lesquelles sa puissance, doublée par ce silence, produit une expansion de sonorité qu'on demanderait en vain à tous les tambours du monde.

Il confie aussi à cet excellent orchestre les plus beaux airs de danse qui aient jamais été créés, et des accompagnements qui exigent de leurs interprètes autant de goût, de style et de sentiment que de virtuosité. Il le traite, en un mot, en orchestre de premier ordre, capable de tout comprendre, de tout sentir et de tout exprimer. Pouvait-il agir de la sorte avec les orchestres d'Italie, composés d'éléments moins bons, et auxquels les exigences des saisons théâtrales laissent à peine le temps de faire trois ou quatre répétitions d'un ouvrage nouveau?

Au double point de vue musical et dramatique, les choristes ont dans *Guillaume Tell* le plus beau *rôle* de tout leur répertoire. Là ils ne sont pas un ramassis de gens criant à tue tête, sans trop savoir pourquoi : *Courons! combattons! marchons!* Le *rôle* qu'ils remplissent est celui du peuple suisse, dont ils expriment les joies, les douleurs, les aspirations patriotiques, l'indignation et l'élan guerrier, aussi bien qu'Arnold exprime l'amour et la tendresse filiale, et Guillaume son horreur pour la tyrannie.

Quel calme, quelle vérité, quelle poésie montagnarde et champêtre dans tous les chœurs du premier acte! On se croirait en Suisse lorsqu'on les entend à l'Opéra, et lorsqu'on est en Suisse, on croit les entendre. Là, par la seule force de la vérité poétisée, le sentiment pastoral atteint le sentiment religieux. C'est l'oratorio de la nature, le chant d'un peuple dont le spectacle des beautés de la création élève la voix multiple jusqu'au Créateur. Et cela devait être ainsi : la contemplation des sommets sublimes ou de l'immense Océan ne va jamais sans une vague extase religieuse. Mais, pour fixer par des sons cette vague-extase, pour lui donner une forme et un corps, pour décrire la nature et en même temps exprimer les impressions de ceux qui la contemplent, pour peindre du même coup de pinceau et le paysage et les sentiments qui naissent à sa vue, et pour les peindre sans s'écarter un seul instant des conditions rigoureuses de la plus pure beauté musicale, il fallait être Rossini.

Dans le final du troisième acte de *Moïse*, il a fait pour les choristes le tout-puissant duo de deux peuples qui se heurtent. Dans celui du second acte de *Guillaume Tell*, il fait, après le sublime trio de Guillaume, d'Arnold et de Walter, le trio non moins sublime de trois groupes de choristes, représentant trois peuples qui se liguent, en un moment suprême, pour conquérir leur indépendance, ou pour mourir. Et après avoir donné aux masses chorales de pareils *rôles*, — nous répétons ce mot à dessein, — Rossini, qui veut aussi les faire chanter pour chanter, leur confie et ne confie qu'à elles l'exécution de l'adorable tyrolienne sans accompagne-

ment : *Toi que l'oiseau ne suivrait pas*, que l'oiseau n'a pu suivre, en effet, car elle a fait le tour du monde, portée sur les ailes de la popularité, avec une rapidité que le télégraphe électrique pourrait seul défier.

Et voilà ce que le *maestro* n'aurait jamais pu tenter avec les choristes des théâtres d'Italie, où l'on n'a que très-peu de jours pour apprendre un ouvrage. Nous insistons sur ce point, parce que notre but n'est pas de présenter ici une analyse complète, et assurément fort peu nécessaire, de la partition de *Guillaume Tell;* nous avons seulement voulu dégager de l'examen de certains morceaux de cette partition les causes pratiques qui ont incliné son auteur à l'écrire comme il l'a écrite, et montrer quel parti ce merveilleux ouvrier a toujours su tirer des outils placés par les circonstances sous sa main toute-puissante.

Comme il a procédé dans *Guillaume Tell*, à l'égard de l'orchestre et des chœurs, il procède à l'égard des artistes chargés des rôles. A Mme Damoreau, qui sait vocaliser d'une manière exquise, il donne l'exquise cantilène de la romance : *Sombre forêt;* à Nourrit, qui vocalise moins bien, mais qui a puisé dans l'étude du répertoire de Glück une connaissance approfondie de la déclamation lyrique, et qui possède un rare talent d'acteur, il taille un rôle où les ornements tiennent la plus petite place, et les accents du chant simple et de la diction, la plus grande; et le reste à l'avenant.

Ce n'est pas seulement le génie qui éclate de toutes parts et d'une manière inimaginable dans la partition de *Guillaume Tell*, c'est aussi le bon sens et le sens pratique; mais peut-il y avoir un génie complet sans cela? Nous ne saurions le croire !

La manière dont le drame surgit de l'oratorio de la nature, qui forme l'introduction du premier acte, est digne de toute admiration. A ces chœurs si placides et si pittoresques succède la voix du pêcheur, qui chante mollement et l'amour et les charmes d'une radieuse matinée. A la fin du premier couplet de cette douce chan-

son, Guillaume, accablé des maux de la patrie, attaque la phrase : *Il chante en son ivresse,* et voilà la grande figure du libérateur de l'Helvétie peinte, d'un seul coup de pinceau, pour la vie et pour l'immortalité; et voilà le drame qui éclate, pour ne plus s'arrêter qu'au ranz des vaches transformé en chant de triomphe, en passant par toutes les péripéties du duo de Guillaume avec Arnold, du meurtre du vieux Melchtal, de la scène d'amour entre Arnold et Mathilde, de la conjuration et du serment, de la scène de la pomme, des adieux d'Arnold au toit paternel, du naufrage et de la mort de Gessler.

Mais, encore une fois, nous ne voulons point présenter ici une analyse complète de *Guillaume Tell:* un volume y suffirait à peine. Disons, pour achever, que, dans ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, les récitatifs égalent ceux du grand Glück lui-même, et les chants surpassent en beauté et en variété d'expression ceux de tous les mélodistes connus. Si l'on joint à cela la manière admirable dont les voix y sont employées et accompagnées par l'orchestre, et celle non moins admirable dont les caractères et les sentiments des personnages y sont exprimés et dont le paysage musical y est peint, on verra qu'il n'y a pas, dans le répertoire du drame lyrique, un ouvrage que l'on puisse raisonnablement placer à la hauteur de *Guillaume Tell.*

Et en parlant de la sorte, ce n'est pas notre humble et chétif jugement que nous prétendons émettre, mais le verdict de l'immense majorité des gens qui connaissent ou sentent la musique, et ce verdict sera, nous en avons la conviction profonde, celui de la postérité la plus reculée. A ces hauteurs sublimes, le Beau se divinise et devient immortel.

Peu de jours après la première représentation de *Guillaume Tell,* Rossini partit pour Bologne avec sa femme, nous l'avons dit. Depuis la mort de sa mère bien aimée (1827), il éprouvait comme un remords de laisser son vieux père dans l'isolement. Giuseppe était venu passer quelques semaines à Paris en 1828; mais il n'é-

tait plus à l'âge où l'on peut prendre de nouvelles habitudes, et, malgré son ardent amour pour son glorieux fils, il avait voulu retourner en Italie.

Rossini, d'ailleurs, désirait se reposer dans sa patrie d'adoption de la vie nomade qu'il avait menée depuis sa plus tendre jeunesse. Pour rendre possible l'accomplissement de ce désir si naturel après tant de voyages et de labeurs, il avait, dès le commencement de 1829, donné sa démission de ses fonctions d'inspecteur du chant en France, fonctions peu fatigantes à coup sûr, mais qui lui imposaient le devoir de résider à Paris, et par conséquent il avait renoncé aux appointements attachés à ces fonctions. Un nouvel arrangement intervint entre la Liste civile de Charles X et le compositeur : par cet arrangement, qu'un arrêté ministériel revêtu de l'approbation royale régularisa, Rossini s'engageait à consacrer exclusivement ses talents à notre théâtre de l'Opéra, pendant dix ans. Il devait écrire un ouvrage nouveau tous les deux ans, soit cinq ouvrages en tout. *Guillaume Tell* fut la première et la dernière, hélas ! de ces cinq partitions.

Une prime de quinze mille francs lui était allouée pour venir faire répéter et monter chacun de ses nouveaux opéras ; et, dans le cas où quelque circonstance imprévue empêcherait la Liste civile de remplir les obligations qu'elle avait contractées envers le compositeur, une pension de retraite de six mille francs était assurée à ce dernier, en récompense de ses services passés.

Voilà donc Rossini à Bologne, vivant à sa guise auprès de son vieux père, voyant tous les jours ce lycée *comunale* où il avait fait ses dernières études musicales, et le théâtre où il avait chanté le rôle d'Adolfo dans la *Camilla* de Paër, causant avec ses amis d'enfance et les amis de sa famille, et rêvant à son second ouvrage français, qui devait être un *Faust*, dont il avait fait lui-même le *scenario* après une étude attentive du chef-d'œuvre de Goëthe, le plan du livret écrit par M. de Jouy sur cet admirable sujet ne se trouvant pas à sa convenance, lorsque tout à coup éclata, comme

une bombe, la nouvelle de la révolution des 27, 28 et 29 juillet 1830, de la déchéance et du départ de Charles X, et des grands changements politiques survenus par suite de ces événements.

Ce fut un coup terrible pour Rossini : toutes les dispositions qu'il avait prises pour son avenir étaient remises en question, sinon bouleversées de fond en comble. Qu'allait devenir le traité qui l'attachait à la France, et surtout qu'allait devenir la France elle-même? Il attendit que la tourmente fût un peu calmée, et il revint seul à Paris, en novembre 1830, comptant ne rester dans cette capitale que pendant le peu de temps qu'il jugeait nécessaire pour mettre ses affaires en ordre.

Pendant son absence, on avait joué *Guillaume Tell* en entier quarante-trois fois, du 3 août 1829 à juillet 1830. Plus tard vinrent les mutilations sacriléges : à la cinquante-septième représentation, le mercredi 1er juin 1831, ce chef-d'œuvre fut réduit à trois actes, le troisième acte commençant à l'air : *Asile héréditaire*, c'est-à-dire là où commence le quatrième acte de la pièce telle que les auteurs l'ont faite. Le véritable troisième acte, où se trouve la scène de la pomme, avait donc disparu ; mais ce n'était là que le commencement timide des mutilations : nous avons vu, de nos yeux vu, et assez souvent, le prodigieux second acte de *Guillaume Tell* exécuté seul, par les doublures et par les triplures de la troupe, pour servir de *lever de rideau* à un ballet quelconque ; et pendant les trois années qui ont précédé les débuts de M. Duprez, le public n'a pu entendre que cet unique fragment d'une si belle œuvre.

Est-ce en employant cet ingénieux moyen que l'on espérait encourager Rossini à écrire de nouvelles partitions pour la scène française?

Il faut bien le croire, pour l'honneur des personnes qui perpétrèrent ces mutilations, renouvelées des Vandales !

XXX

LES CAUSES DU SILENCE

LE PLAN BOULEVERSÉ. — LE LOGEMENT DANS LES COMBLES DU THÉATRE-ITALIEN. — ROSSINI N'A JAMAIS ÉTÉ L'ASSOCIÉ DE SEVERINI. — LA SOUSCRIPTION AUX EMPRUNTS ET LES AFFAIRES DE BOURSE. — LUBBERT QUITTE L'OPÉRA. — M. VÉRON ENTREPRENEUR DE CE THÉATRE. — *ROBERT LE DIABLE* ET L'ART DU CHANT. — LA RENTE VIAGÈRE ET LES PROCÈS. — LA CONTENANCE STOÏQUE. — LE DÉPART. — LA RETRAITE ET LE SILENCE. — L'ARRIVÉE DU VENGEUR DE *GUILLAUME TELL*.

En rentrant à Paris en novembre 1830, Rossini put s'écrier comme le personnage de la tragédie de Racine : « Que les temps sont changés ! » Le roi Charles X, qui avait fait tout ce qu'il fallait pour attacher le compositeur à la France et pour assurer à notre pays la primeur des nouvelles productions de son génie, était en exil. Louis-Philippe, nécessairement absorbé par les terribles nécessités de la tâche de tout fondateur de dynastie, ne pouvait, avec une liste civile relativement exiguë, se montrer aussi généreux que son prédécesseur envers les arts et les artistes, l'eût-il voulu. La haute administration de l'Opéra était passée de la Liste civile au

ministère de l'intérieur. Le directeur de ce vaste théâtre, Lubbert, qui avait si chaleureusement embrassé la cause du Rossinisme, allait bientôt céder la place à une entreprise particulière. L'ancienne liste civile était en liquidation, et de tous les arrangements conclus entre elle et Rossini, une seule clause subsistait encore : celle relative à la pension de retraite. Enfin, le public, agité par les émotions du combat des rues et les ardentes controverses de la politique, n'avait plus le calme nécessaire pour savourer les nobles impressions artistiques de la pure Beauté. Il lui fallait, comme toujours après les formidables secousses révolutionnaires, des œuvres excessives, heurtées, violentes, à gros contrastes et à gros effets.

Le plan de Rossini pour la conquête musicale de la France, si bien conçu, si bien conduit, en partie réalisé par le répertoire français du *maestro* et la réforme des traditions anti-chantantes et anti-vocales du personnel de l'Opéra, ce plan, qui devait achever notre civilisation en ce qui concerne l'art des sons et des rhythmes, était bouleversé de fond en comble par les événements politiques.

En allant s'établir à Bologne après *Guillaume Tell*, Rossini avait définitivement abandonné son appartement du boulevard Montmartre, n° 10. A son retour, il n'avait pas de domicile à Paris; l'hospitalité lui fut offerte par plusieurs personnes; de toutes ces offres, il préféra celle qui lui fut faite par Severini, d'un logement dans les combles de la salle Favart, où était alors le Théâtre-Italien, où est aujourd'hui le théâtre de l'Opéra-Comique. Les fenêtres de ce logement, auquel on ne peut, vu son excessive élévation, donner raisonnablement le nom de *pied-à-terre*, sont situées au-dessus, mais beaucoup au-dessus de l'entrée des artistes.

Puisque nous avons nommé Severini, disons ce que nous savons de ses relations avec Rossini. Cela nous met dans la nécessité de citer ici un paragraphe de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, de M. Fétis, paragraphe qui ne figure pas dans la seconde édition, mais qui n'y est pas infirmé.

« Rossini, dit M. Fétis, avait continué de résider à Paris ; par

son influence, deux de ses amis avaient obtenu le privilége de l'Opéra Italien. *Ils l'avaient admis au partage des bénéfices considérables de cette entreprise, sous la seule condition de donner quelques soins au choix des opéras et des chanteurs et d'assister aux dernières répétitions des ouvrages nouveaux.* Depuis cette ASSOCIATION, où tout était PROFIT POUR LUI, Rossini s'était retiré dans un misérable logement situé dans les combles du Théâtre-Italien... C'était pour aller le visiter dans ce chenil que l'ex-empereur du Brésil, Don Pedro, montait les degrés d'une sorte d'échelle placée dans une profonde obscurité. »

Nous sommes autorisé par qui de droit à déclarer formellement qu'il n'y a jamais eu d'association entre Rossini et les directeurs du Théâtre-Italien Severini et Robert, et que jamais, par conséquent, Rossini n'a reçu une somme quelconque, fût-ce un centime, pour prix de sa participation au choix des artistes et des œuvres, de ses conseils et de sa présence aux dernières répétitions. Il a été le bienfaiteur, l'ami de Severini, qu'il a élevé graduellement des humbles fonctions d'*avertisseur* à la haute position de directeur, mais pas son associé, répétons-le. Si, après une déclaration aussi formelle, il restait encore des incrédules, nous invoquons hautement, pour les guérir de leur incrédulité, le témoignage des héritiers de Robert et de Severini : M. Félix Saint-Réal, à Grenoble, et l'avocat Gheddini, à Bologne.

Que Rossini, dans la croyance où il était que ses affaires pouvaient être réglées en très-peu de temps, ait préféré à toute autre l'hospitalité que lui offrait Severini, dont il était le bienfaiteur et l'ami, et dont l'absolu dévouement lui était assuré en toute occasion, qu'il se soit réfugié au Théâtre-Italien, où il était entouré de respect et d'affection, où l'on parlait sa langue maternelle, où ses chefs-d'œuvre étaient le fond du répertoire ; qu'il ait cherché quelques distractions en donnant des soins désintéressés aux affaires de théâtre, qui avaient été l'occupation constante et l'habitude de toute sa vie, cela s'explique de soi-même.

A qui la faute, d'ailleurs, s'il est resté cinq ans et plus dans le logement que M. Fétis appelle un chenil, sinon à ceux qui l'ont contraint à se débattre dans les nombreux incidents et les innombrables formalités d'une double procédure judiciaire et administrative ?

M. Fétis n'a pas toujours été bien renseigné au sujet des affaires d'argent de Rossini. Il parle, par exemple, des « affaires excellentes où ses amis, MM. Rothschild et Aguado l'avaient admis. » Or, MM. Rothschild et Aguado n'ont, en réalité, admis Rossini dans aucune affaire, excellente ou mauvaise; il a souscrit aux emprunts comme tout le monde, en effectuant comme tout le monde les versements appelés, et il a obtenu, comme tout le monde, sa portion de ces emprunts au prorata. Il n'a été l'objet d'aucune faveur, d'aucune préférence.

Ces faits, dont nous sommes en mesure de garantir la parfaite exactitude, réduisent à sa juste valeur l'assertion suivante de deux biographes de Rossini : « Il avait, disent-ils, un ami puissant qui prenait soin de sa fortune et doublait ses revenus par des spéculations certaines; cet ami, c'était M. Aguado, qui se plaisait à le surprendre journellement en lui annonçant, quand il s'y attendait le moins, la réalisation de bénéfices considérables. »

Encore une fois, cette assertion est dénuée de tout fondement. Rossini a toujours fait ses affaires lui-même, et s'il les a bien faites, il le doit à sa prodigieuse intelligence, qui lui a permis de pénétrer tous les secrets des opérations financières, à sa profonde connaissance des hommes, à son admirable bon sens, à sa prudence rare et à son extrême sagacité.

A Naples, dès qu'à force d'économie il fut parvenu à posséder un petit capital, il fit des opérations de bourse, et les fit bonnes. Certes, M. Aguado, qu'il ne connaissait pas alors, n'était pour rien dans le succès de ces opérations.

L'auteur de la présente notice a vu en 1833 et 1834 Rossini à la Bourse de Paris. Il y était aussi assidu que les agents de change ; il donnait des ordres, recevait des réponses, faisait, en un mot, tout

ce que font les gens qui dirigent eux-mêmes leurs affaires.

Ceci dit pour rétablir la vérité, quittons ces matières assurément très-peu musicales, et reprenons le fil de notre narration.

A Lubbert, qui avait dirigé l'Opéra pour le compte de la Liste civile, succéda M. Véron, qui prit à ses risques et périls l'exploitation de ce vaste théâtre, moyennant une subvention. Cet *impresario* monta *Robert le Diable*, dont la première représentation eut lieu le lundi 21 novembre 1831. Cet ouvrage, tout le monde le sait, obtint un immense succès. Nous n'avons à l'apprécier ici que dans ses rapports avec la vie de Rossini; aussi nous bornerons-nous à dire que, par la manière dont les voix y sont traitées, tous les résultats du long et patient travail de l'auteur de *Guillaume Tell* pour faire passer les artistes de notre première scène lyrique à l'état de véritables chanteurs, furent sinon détruits de fond en comble, au moins singulièrement diminués et compromis.

Et, ce qui défiait tous les remèdes, c'est que la troupe entière de l'Opéra était absorbée par la distribution des rôles de cet ouvrage. On trouve à ce sujet un passage des plus curieux et des plus instructifs dans les lettres de Félix Mendelssohn-Bartholdy; nous y renvoyons le lecteur, ne pouvant, à cause de son étendue, le citer ici.

A partir de ce moment, Rossini n'eut plus aucune influence à l'Opéra, et ses ouvrages français disparurent presque complétement du répertoire de ce théâtre, ou n'y furent guère représentés qu'avec les suppressions meurtrières et scandaleuses dont nous avons parlé: de *Guillaume Tell*, on ne joua plus que le second acte, et de *Moïse*, que le troisième.

En cette situation, si peu digne d'un tel artiste, que lui restait-il à faire? à régler le plus tôt possible la clause de sa pension de retraite de six mille francs avec la liquidation de l'ancienne Liste civile, et à retourner immédiatement après à Bologne! Il s'y employa de son mieux, mais toute son activité échoua devant les fins de non recevoir, ou, pour mieux dire, de *non payer*, qui lui furent opposées. M. de Schonen, le liquidateur de l'ancienne Liste

civile, lui disait chaque fois qu'il le voyait : « Permettez-moi de presser cette main savante, » et déployait en sa faveur toute la bonne volonté possible : rien n'avançait. M. de Schonen avait cependant reconnu que la pension avait été constituée par l'ancienne Liste civile à titre onéreux; mais la proposition qu'il fit au ministre des finances d'en payer les arrérages à Rossini ne fut pas accueillie; le ministre n'osant pas prendre la responsabilité d'une décision, répondit qu'il y avait lieu d'en référer soit à l'autorité législative, soit à l'autorité judiciaire.

C'est à ces distractions charmantes que l'on contraignait l'auteur de *Guillaume Tell* à perdre le temps qu'il aurait pu si bien employer à nous créer des chefs-d'œuvre.

En 1832, Rossini composa un *Stabat* à Paris, et non en Espagne, comme l'ont dit M. Fétis et plusieurs autres biographes. Un personnage influent de Madrid, S. E. Don Varela, désirait ardemment une composition religieuse du *maestro*, pour la faire exécuter dans une église de cette ville. A la demande de M. Aguado, qui fut l'intermédiaire de Don Varela en cette occasion, Rossini se mit au travail. Il avait écrit six morceaux de son œuvre religieuse, lorsqu'il fut atteint d'un lombago qui lui occasionna de vives et longues souffrances; il dut prier son ami Tadolini, maître de chant au Théâtre-Italien, de composer les quatre autres, afin de calmer l'impatience du noble Espagnol, qui réclamait le *Stabat* promis dans toutes ses lettres à M. Aguado.

L'œuvre ainsi achevée fut dédiée par Rossini à Don Varela, et envoyée à Madrid, avec la condition qu'elle ne sortirait jamais des mains de la personne à qui elle était dédiée. En remercîment de la dédicace, Don Varela fit cadeau d'une très-belle bague de la valeur de cinq ou six mille francs au *maestro*.

Les catalogues font mention d'une messe de Rossini exécutée en 1832 dans une église des environs de Paris : cette messe, qui n'a pas été gravée, ne peut être qu'un arrangement de certains motifs de ses opéras.

1833 se passa pour lui dans l'attente infiniment prolongée du règlement de l'affaire de la pension de retraite.

En 1834, Rossini, cédant aux instances de son éditeur, M. Troupenas, permit la publication, sous le titre de *Soirées musicales*, de douze morceaux de salon, dont quelques-uns avaient été composés pour des albums ; les autres, en beaucoup plus grand nombre, ont été écrits expressément pour ce recueil.

Dans les ariettes, dans les petits duos qui le composent, la prodigieuse supériorité de Rossini éclate à toutes les mesures, pour ainsi dire. Le répertoire entier de la musique de salon ne présente rien qui puisse approcher de *la Gità in Gondola*, de la tarentelle *Già la Luna*, de *l'Invito*, de *l'Orgia*, du chant *Mi lagnero tacendo*, de *la Regata*, de l'adorable *Serenata : Mira la bianca luna*, et surtout de la scène d'*i Marinari*, où, en quelques pages, on trouve un petit drame complet, couronné par une explosion d'une beauté, d'une verve irrésistibles.

Comme le *Stabat*, qui ne parut que sept ans plus tard, les *Soirées musicales* témoignent d'une transformation nouvelle de la manière de Rossini. L'invention harmonique s'y fait remarquer à chaque instant, mais sans nuire à l'invention mélodique, il est inutile de le dire ; et les accompagnements de piano y sont traités avec une si grande connaissance des effets et des ressources de cet instrument, qu'il a suffi de transcrire celui de la *tarentelle* pour en faire un morceau de piano dont une vogue inépuisable s'est emparée.

Pourquoi faut-il que cette transformation de manière, qui promettait une ample moisson de chefs-d'œuvre d'un genre essentiellement nouveau, ne se soit manifestée que par les *Soirées musicales* et le *Stabat* !

Fatigué d'attendre le règlement de sa pension, qui n'arrivait jamais, Rossini eut recours aux tribunaux. Sa cause, soutenue par Mᵉ Dupin jeune, fut appelée le 21 mars 1834 au tribunal de première instance de la Seine. Mᵉ Dupin jeune établit, par les arrêtés mêmes du ministre de la maison du roi, que la pension avait été

constituée à titre onéreux au profit du compositeur, et malgré les efforts de Me Gairal, qui, au nom de la liquidation de l'ancienne Liste civile, voulait faire mettre la pension à la charge de l'Opéra, le tribunal, sur les conclusions conformes de Me Charles Nouguier, avocat du roi, condamna la liquidation de l'ancienne Liste civile à payer à Rossini les arrérages de la pension et à en continuer le payement à l'avenir.

« Voilà donc, s'écrie la *Gazette des Tribunaux* du 22 mars 1834, la dette de la France et des amis de l'art acquittée envers Rossini ! »

Pas encore acquittée, ô *Gazette des Tribunaux!* vous le prouverez vous-même plus tard, en insérant dans vos colonnes la suite de cette aimable procédure.

Le 8 avril 1834, survint la loi définitive sur la liquidation de l'ancienne Liste civile. Cette loi mettait à la charge de l'État l'acquittement des dettes de la nature de celle dont Rossini réclamait le payement, et attribuait la liquidation au ministre des finances.

Le 23 mai 1834, M. de Schonen, toujours en demandant la permission « de serrer la main savante » du *maestro,* interjeta appel du jugement de première instance du 21 mars, et le 14 février 1835, la cause fut plaidée devant la première chambre de la Cour royale de Paris, présidée par le premier président Séguier.

A l'appel de la cause, il fut donné lecture d'un arrêté du préfet de la Seine, qui proposait le déclinatoire et demandait le renvoi de l'affaire devant l'autorité administrative, aux termes de l'article 14 du décret du 11 juin 1806.

Me Dupin jeune, avocat de Rossini, établit qu'il n'y avait même pas lieu d'examiner ce décret d'incompétence, vu que M. de Schonen, dessaisi de la liquidation au profit du ministre des finances, par la loi du 8 avril 1834, n'avait pas qualité pour interjeter appel.

Me Gaudry, avocat de M. de Schonen, argua d'une lettre écrite à ce dernier par le ministre des finances pour soutenir que M. de Schonen avait la qualité voulue pour interjeter cet appel.

M. Berville premier avocat général, fut de l'avis de Me Gaudry.

La Cour, cependant, après une assez longue délibération, considérant que les pouvoirs de M. de Schonen avaient cessé, aux termes de la loi du 8 avril 1834, et que, par conséquent, il n'avait pas qualité pour interjeter appel postérieurement à ladite loi, qu'en cet état il n'y avait pas lieu à statuer sur le déclinatoire, déclara l'appel nul, et condamna M. de Schonen aux dépens dudit appel.

Quel délicieux livret à mettre en musique on avait la bonté de fournir à Rossini! Mais patience! nous ne sommes pas encore au dénoûment.

Le 2 mars 1835, le préfet de la Seine prit un arrêté qui saisissait le Conseil d'État de la cause.

Le 16 juillet suivant, le Conseil d'État, par une ordonnance rendue sur les conclusions conformes de M. Boulay de la Meurthe, confirma l'arrêté du préfet de la Seine du 2 mars, et déclara non avenus le jugement du Tribunal de première instance du 21 mars 1834 et l'arrêt de la Cour royale du 14 février 1835.

On le voit, l'affaire était tout entière à recommencer. Le 24 décembre 1835, un avis du comité des finances déclara la réclamation de Rossini recevable, et sur cet avis, le ministre des finances décida que sa pension de retraite lui serait payée désormais sur les fonds du Trésor, avec rappel des arrérages à partir du 1er juillet 1830. En donnant tous les détails de procédure qui précèdent, nous avons surtout voulu montrer de quelle manière on en usait dans notre patrie envers un grand artiste, qui n'avait jamais sollicité la faveur d'y être employé.

Pendant les cinq mortelles années que dura cette déplorable affaire, Rossini garda une contenance stoïque. Les aménités d'une aussi fatigante procédure, l'abandon à peu près complet de son répertoire français, la mutilation de ses chefs-d'œuvre, la destruction complète du plan qu'il avait conçu et si bien réalisé, tant que les circonstances le lui avaient permis, pour la conquête musicale de notre belle France, rien ne put arracher une plainte, un mot d'amertume, une protestation à cet homme dont le caractère, pour

ceux qui savent le juger à sa juste et très-grande valeur, est aussi extraordinaire que le génie.

Une seule fois, Rossini fit connaître sa pensée, et ce fut par un mot spirituel. Le directeur de l'Opéra le rencontrant sur le boulevard, lui dit d'un ton qui voulait être plaisant : « Eh bien ! *maestro*, vous ne vous plaindrez pas ! on joue ce soir le second acte de *Guillaume Tell.* »

« Tout entier? » demanda Rossini de l'air le plus calme du monde.

Dans le règlement définitif de l'affaire de la pension viagère, le *maestro* eut à se louer des bons procédés de M. Thiers. Cette affaire réglée conformément à son droit, rien ne le retenait plus à Paris. Il partit pour Bologne en novembre 1836.

Était-ce uniquement pour poursuivre l'affaire de la rente viagère que Rossini passa cinq mortelles années à Paris? On ne parviendra jamais à nous le faire croire. En séjournant à Londres pendant une seule saison, il aurait gagné, non pas le capital d'une rente viagère de six mille francs, mais celui d'une rente perpétuelle beaucoup plus forte. Qu'il l'avoue ou qu'il ne l'avoue pas, il était resté en France pour voir si quelque occasion favorable lui permettrait de continuer sa glorieuse carrière d'artiste. Mais l'occasion favorable ne se présenta pas, il s'en faut de tout, et l'auteur de *Guillaume Tell* passa les Alpes pour aller vivre dans la retraite et le silence.

Un an après, son vengeur passa aussi les Alpes, mais pour venir en France, où il fit voir enfin ce que vaut ce *Guillaume Tell*, qu'on avait si indignement mutilé.

XXXI

ÉPILOGUE

Des obstacles qu'il nous était impossible de prévoir nous empêchent de soumettre aux lecteurs du *Ménestrel* la fin de la présente Notice, sur la vie et les œuvres de Rossini, avec les développements nécessaires que nous avons donnés au reste de ce travail. Cette fin, dont les lignes qui vont suivre ne sont que le sommaire, paraîtra bientôt ailleurs, avec les détails, les discussions et les explications qu'elle réclame.

Retiré à Bologne à dater du mois de novembre 1836, Rossini vécut en famille, s'occupant d'agriculture et de peinture; malgré la profonde indifférence qu'il affectait à l'égard de la musique, il accepta le titre de directeur honoraire du Lycée communal de Bologne. Mais, ne se contentant pas de ce titre, il remplit gratuitement les fonctions de directeur réel avec tant de zèle, d'assiduité et une capacité si grande, qu'en peu de temps il fit de ce Lycée la meilleure école musicale de l'Italie.

Il employa une partie de ses loisirs à faire répéter à la jeune Marietta Alboni, qui étudiait alors le chant à Bologne, les rôles de contralto de ses opéras, et contribua, pour une bonne part, à donner les derniers perfectionnements au plus beau talent de cantatrice qu'il ait été donné à la nouvelle génération d'applaudir et d'admirer.

A Paris, une reprise de *Guillaume Tell* fut faite le lundi 17 avril 1837 pour les débuts de M. Gilbert Duprez. Le débutant obtint un énorme succès, et depuis ce moment *Guillaume Tell* n'a plus quitté le répertoire.

En juillet 1839, Rossini perdit son bien aimé père, auquel il avait prodigué à son lit de mort les soins les plus tendres et les plus assidus. La douleur qu'il ressentit de ce triste événement lui occasionna une maladie qui mit ses jours en danger.

Après la mort de S. E. Don Varela, M. Oller Chatard acquit, des héritiers de ce noble personnage, le manuscrit du *Stabat* composé en 1832. L'acquéreur croyant que la possession de ce manuscrit lui conférait la propriété complète de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire les droits d'édition et d'exécution, céda ce prétendu droit à M. Aulaguier, éditeur de musique, pour une somme de deux mille francs, par acte du 1er septembre 1841. Ayant appris qu'on allait publier le *Stabat*, dont quatre morceaux avaient été composés par Tadolini, Rossini donna procuration à M. Troupenas, par une lettre du 24 septembre 1841, afin qu'il empêchât toute publication et toute exécution de l'œuvre dédiée à don Varela.

Les tribunaux furent saisis de la cause, et après bien des débats, reconnurent les droits de Rossini sur son œuvre, qu'il compléta en composant lui-même la musique des quatre morceaux faits à l'origine par Tadolini.

Le dimanche 31 octobre 1841, six morceaux du *Stabat* furent exécutés dans les salons particuliers de M. Herz, par les soins de M. Troupenas, qui avait acquis la propriété régulière de cette œuvre pour la somme de six mille francs.

M. Troupenas céda le droit de faire exécuter le *Stabat* à Paris pendant trois mois à MM. Escudier frères au prix de huit mille francs. Les acquéreurs de ce droit donnèrent, à leurs risques et périls, le 7 janvier 1842, dans la salle du théâtre des Italiens, un concert où le *Stabat* fut exécuté pour la première fois, avec un immense succès, par MM. Mario, Tamburini, Mmes Julia Grisi et Albertazzi.

Le lendemain, M. Dormoy, directeur du Théâtre-Italien, acquit de MM. Escudier frères, leurs droits d'exécution du *Stabat* pendant trois mois, au prix de vingt mille francs; le *Stabat*, en quatorze concerts, rapporta plus de cent cinquante mille francs à M. Dormoy.

A la fin de mai 1843, Rossini vint à Paris pour s'y faire traiter d'une maladie des voies urinaires. Il fut opéré de la manière la plus heureuse par M. Civiale, et retourna à Bologne à la fin de septembre de la même année.

En novembre 1844, M. Troupenas publia trois chœurs religieux de Rossini, intitulés *la Foi, l'Espérance* et *la Charité*. Les deux premiers de ces chœurs sont tirés d'une tragédie lyrique d'*Œdipe*, composée par Rossini lorsqu'il était adolescent, sur des paroles du chevalier Giusti, et exécutée à l'époque par des amateurs dans une réunion particulière. Les paroles françaises de ces deux chœurs sont de MM. Goubaud et H. Lucas. Celles du troisième, qui a été composé en 1844, sont de Mme Louise Colet.

Outre *la Foi* et *l'Espérance*, on a tiré de l'*Œdipe* de Rossini un air de basse qui a été publié, en même temps que deux ariettes du même maître, par l'éditeur Troupenas.

Une fanfare pour quatre trompes, composée par Rossini en 1828, pendant une saison de villégiature à Compiègne, et dédiée par lui à son hôte, M. Schikler, a été aussi publiée. Cette fanfare est devenue populaire.

Le 7 octobre 1845, Mme Rossini Colbrand mourut à Bologne.

Le 9 juin 1846 eut lieu à l'Opéra de Paris l'inauguration de la

statue de Rossini sculptée par M. Étex, et placée dans le vestibule de ce théâtre. Une fête musicale très-brillante fut donnée à cette occasion.

En 1847, Rossini épousa Mlle Olympe Pélissier, qui lui avait donné les preuves du dévouement le plus absolu, qui l'avait aidé à soigner son vieux père mourant, et qui l'avait soigné lui-même toutes les fois qu'il avait été malade, et pendant son voyage à Paris en 1843. «Elle a été, disait-il un jour, la providence du père et du fils. Aussi ai-je fait tout ce que j'ai pu pour la rendre heureuse.»

Vers la fin de 1847, les mouvements révolutionnaires de l'Italie vinrent troubler Rossini dans sa retraite; des gens égarés par un excès de patriotisme voulurent absolument le contraindre à se mêler de politique. Il ne le voulut pas. Des manifestations, des cris hostiles, des placards menaçants... Jetons un voile sur ces faits déplorables.

Rossini dut quitter Bologne; il se rendit à Florence. Là, il fut atteint d'une grave maladie du système nerveux. Il tomba dans un état de maigreur qui épouvantait ses amis. Une hernie, qu'on eut toutes les peines du monde à contenir, se déclara. Les prescriptions intelligentes du docteur Felucci et les soins infatigables de Mme Rossini conservèrent cette vie si précieuse.

Voyant que le *maestro* ne se rétablissait pas complétement à Florence, Mme Rossini entreprit, après avoir consulté le docteur Felucci, la tâche très-difficile de le faire revenir à Paris. Elle en vint à bout après bien des efforts, et grâce à Dieu, l'événement a prouvé qu'elle avait trouvé le véritable remède aux maux de son illustre mari.

Arrivé dans notre capitale en 1855, Rossini ne l'a plus quittée et ne compte plus la quitter.

Les justes hommages, les innombrables témoignages de respect et d'affection dont il fut entouré à son retour à Paris, l'animation, la gaieté de cette ville unique, rétablirent Rossini, et maintenant, sauf un catarrhe qui le tourmente à l'entrée des hivers, il est en parfaite santé.

Il s'est fait construire à Passy une délicieuse villa où il passe tous les étés.

Avec la santé, l'envie de composer lui est revenue. Depuis son retour à Paris, il a écrit plus de cinquante morceaux de piano, beaucoup de morceaux de chant et une messe à quatre voix avec chœurs et accompagnement d'orgue harmonium et de deux pianos. Cette messe intitulée *Petite Messe solennelle*, a été exécutée le 14 mars 1864, chez M. Pillet Will, pour l'inauguration de l'hôtel que cet ami de Rossini s'est fait bâtir rue Moncey. Toutes ces œuvres sont inédites, sauf une romance intitulée *l'Absence*, deux chansons espagnoles, *à Grenade*, et *la Veuve Andalouse* publiées par l'éditeur Léon Escudier, et un *O Salutaris* à quatre voix seules, inséré dans *la Maîtrise, Journal de musique religieuse.*

En 1852 Rossini a été nommé commandeur de la Légion d'honneur; le 13 août 1864, il a été nommé grand officier de cet ordre. Le 20 août de la même année, sa statue a été inaugurée à Pesaro, sa patrie, par une fête qui avait attiré plus de vingt mille personnes dans cette ville. Le même jour, le roi d'Italie l'a nommé commandeur de l'ordre des Saints-Maurice-et-Lazare. Nous renonçons à donner ici la nomenclature interminable des autres ordres dont il est décoré.

Par le fait de l'immense gloire de l'artiste et du caractère de l'homme, Rossini se trouve aujourd'hui dans une position qui est une véritable royauté intellectuelle : consulté, écouté, admiré, comme jadis Goethe et M. de Humboldt, il s'occupe de tout et de tous avec une activité, une sollicitude, une bonté dont il faut renoncer à donner l'idée.

Parfois, il est un peu fatigué des hommages, des sollicitations, des recommandations, des présentations et des auditions qui l'assaillent de toutes parts ; mais sa vigoureuse constitution intellectuelle, sa présence d'esprit, son incomparable obligeance lui font bientôt dominer la fatigue.

Un matin, l'humble auteur de cette notice le trouva d'assez mau-

vaise humeur. Il avait eu douze lettres de recommandation à écrire, une foule de portraits-cartes à apostiller et à signer, une multitude d'albums à illustrer de quelques mesures de son écriture musicale. En voyant entrer le visiteur il s'écria :

« Dieu ! que la célébrité est fatigante ! les charcutiers sont bien heureux !

— Que ne preniez-vous leur état? lui dit en plaisantant le visiteur, qui voulait le dérider. Vous étiez tout porté pour l'apprentissage, lorsque, dans votre enfance, vos parents vous avaient mis en pension chez l'un d'eux à Bologne.

— Je l'aurais bien voulu, répliqua-t-il, mais je n'ai pas pu ; ce n'est pas de ma faute. J'ai été mal dirigé. »

Et sur ce mot, un double éclat de rire fit disparaître la mauvaise humeur comme par enchantement.

Nous ne saurions mieux terminer ce récit qu'en faisant des vœux pour que Rossini orchestre le dernier chef-d'œuvre sorti de sa plume : *la Petite Messe solennelle.*

PARIS. — TYP. MORRIS ET Cᵉ, RUE AMELOT, 64.

lation à écrire,
une multi-
écriture
bien

